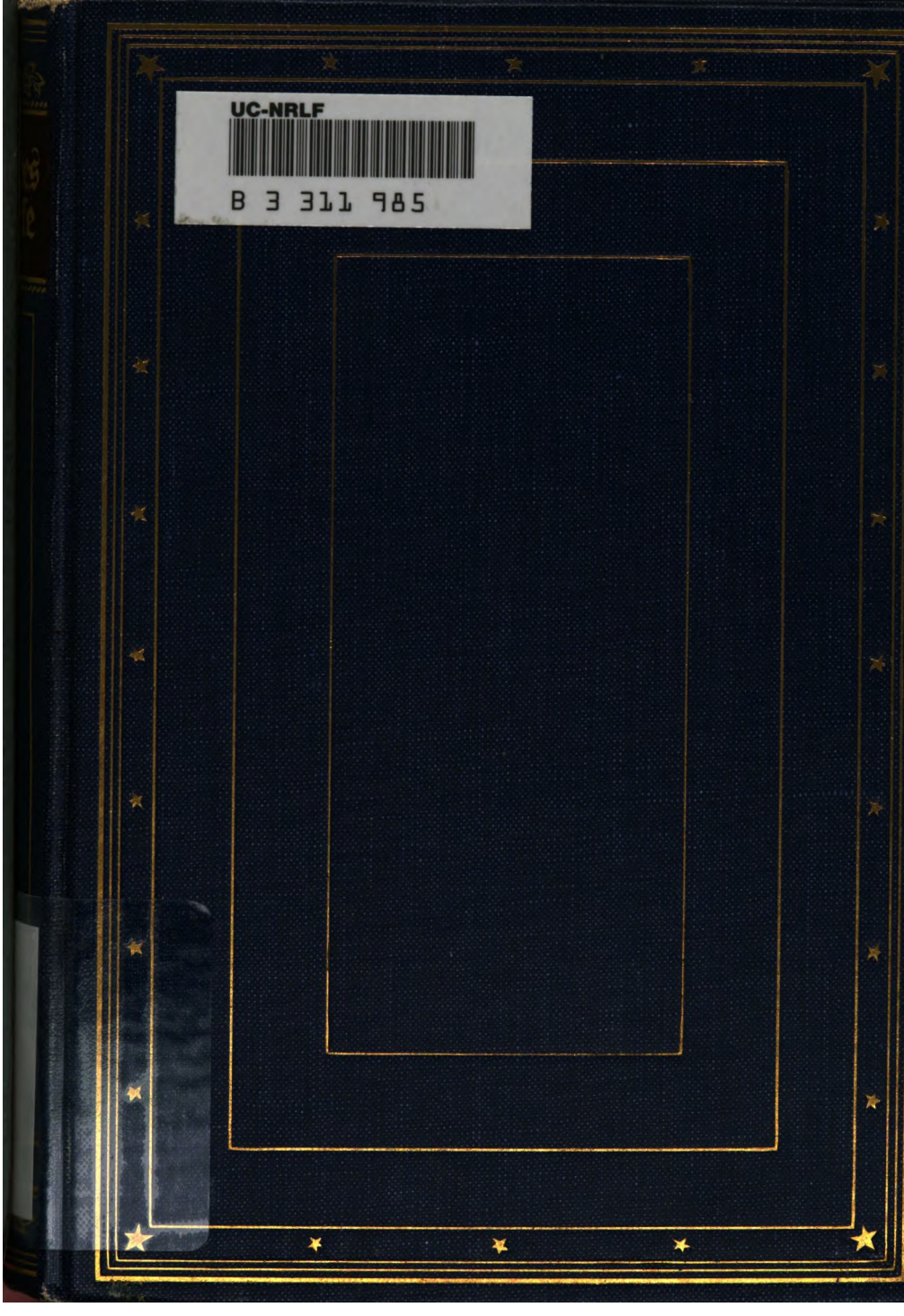

UC-NRLF
B 3 311 985

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR
MANFRED F. BUKOFZER
1910–1955

Oscar Wildes Werke
in fünf Bänden

Fünfter Band

Oscar Wildes Werke
in fünf Bänden

Vorträge über Kunst-Stickerei
und Spitzenkunst-Ziele-Die
Seele des Menschen unter dem
Sozialismus-Aus dem Gefäng-
nis-Sätze und Lehren zum
Gebrauch für die Jugend

Fünfter Band

Deutsche Bibliothek Berlin

MAIN LIBRARY

Sämtliche Rechte vorbehalten

Add to Lib.
GIFT

PR
5816
G3
1422
v.5
MAin

Vorträge über Kunst

120

Die englische Kunstrenaissance

(Vorlesung in den Vereinigten Staaten, zum ersten Male gehalten am 9. Januar 1882 zu Neuyork)

Nebst vielem anderen danken wir es Goethes unübertroffenem ästhetischen Genie, daß er uns zuerst gelehrt hat, die Schönheit in den denkbar konkretesten Ausdrücken zu bestimmen, sie, wenn ich so sagen darf, immer in ihren besonderen Offenbarungen zu erkennen. So will ich in der Vorlesung, die ich die Ehre habe vor Ihnen zu halten, nicht erst versuchen, eine abstrakte Definition der Schönheit zu geben, eine jener allgemeinen Formel für dieselbe, wie sie die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts suchte, noch weniger will ich Ihnen — was auch ganz unmöglich wäre — die Eigenschaft kennzeichnen, durch welche ein besonderes Bildwerk oder Gedicht uns mit einer ungewöhnlichen und unvergleichlichen Freude erfüllt; ich will vielmehr auf die allgemeinen Ideen hinweisen, welche die große englische Kunstrenaissance dieses Jahrhunderts charakterisieren, ihre Quelle, soweit das möglich ist, aufdecken und ihre Zukunft, soweit es möglich ist, beurteilen.

Ich nenne sie unsere englische Renaissance, weil sie, wie die große italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts, in der Tat gleichsam eine Neugeburt des menschlichen Geistes ist in ihrem Wunsche nach einer anmutigeren und schöneren Lebensweise, ihrer Leidenschaft für die körperliche Schönheit, ihrer ausschließlichen Berücksichtigung der Form, ihrem Suchen nach neuen Gegenständen der Dichtung, neuen Formen der Kunst, neuen Genüssen des Geistes und der Einbildungskraft; und ich nenne sie unsere romantische Bewegung, weil sie unser letzter Ausdruck der Schönheit ist.

Sie ist als ein bloßes Wiederaufleben griechischer Denkweise geschildert worden und auch wohl als ein bloßes Wie-

daraufleben mittelalterlichen Fühlens. Ich würde eher behaupten, daß sie diesen Formen des menschlichen Geistes alle die künstlerischen Werte hinzugefügt hat, welche die Kompliziertheit, die Vielfältigkeit und die Erfahrung des modernen Lebens zu geben vermögen. Dem Griechentum entnahm sie die Klarheit des Schauens und die verhaltene Ruhe, dem Mittelalter die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und das Geheimnis des Schauens. Denn was ist, wie Goethe gesagt hat, das Studium der Alten anders als eine Rückkehr zur wirklichen Welt (denn diese haben sie dargestellt); und was ist, wie Mazzini gesagt hat, der Geist des Mittelalters anders als Individualismus?

Der Vereinigung des Hellenismus mit seiner Breite, seiner inneren Gesundheit und seinem ruhigen Schönheitsbewußtsein mit dem neu auftauchenden gesteigerten Individualismus, der leidenschaftlichen Färbung des romantischen Geistes entspringt die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in England, so wie aus der Vermählung Fausts mit der trojanischen Helena der wunderschöne Knabe Euphorion hervorging.

Solche Ausdrücke wie „klassisch" und „romantisch" werden zwar leicht zu bloßen Schlagworten der Schulen. Wir müssen uns immer daran erinnern, daß der Kunst nur *eine* Aufgabe obliegt; es gibt für sie nur ein hohes Gesetz, das Gesetz der Form und Harmonie, und doch besteht zwischen dem klassischen und romantischen Geiste, wie mir scheint, wenigstens der Unterschied, daß jener es mit dem Typus, dieser mit der Ausnahme zu tun hat. In den Werken, die unter dem Einflusse des modernen romantischen Geistes hervorgebracht sind, werden nicht mehr die dauernden, die wesentlichen Wahrheiten des Lebens behandelt; vielmehr sucht die Kunst, die augenblickliche Lage, die augenblickliche Erscheinung desselben wiederzugeben. In der Bildhauer-

kunst, welche der Typus des einen Geistes ist, beherrscht der Gegenstand die Situation; in der Malerei, die der Typus des anderen ist, beherrscht die Situation den Gegenstand.

Es gibt also zwei Arten des Geistes; der hellenische Geist und der Geist der Romantik können als die wesentlichen Grundlagen unserer bewußten geistigen Tradition, unseres dauernden Maßstabes des Geschmacks angesehen werden. Was ihren Ursprung angeht, so gibt es in der Kunst wie in der Politik nur einen Ursprung für alle Umwälzungen, nämlich das Streben des Menschen nach einer edleren Form des Lebens, nach einer freieren Methode und Art des Ausdrucks. Und doch wäre es nach meiner Ansicht verfehlt, bei der Beurteilung des sinnlichen und intellektuellen Charakters unserer englischen Renaissance diese von dem Fortschritt, der Bewegung und dem gesellschaftlichen Leben der Zeit, die sie hervorgebracht hat, zu isolieren; das hieße sie ihrer wahren Lebenskraft berauben, vielleicht ihre wahre Bedeutung verkennen. Und indem wir von den Bestrebungen und Leidenschaften unserer geschäftig lärmenden modernen Welt die Leidenschaften und Bestrebungen ausscheiden, die es mit der Kunst und der Liebe zur Kunst zu tun haben, müssen wir viele große Ereignisse der Geschichte in Betracht ziehen, die von vornherein zu jedem künstlerischen Gefühl in Gegensatz zu stehen scheinen.

So fern also auch unsere englische Renaissance mit ihrem leidenschaftlichen Kultus der reinen Schönheit, ihrer vollständigen Hingabe an die Form, ihrem aristokratischen und empfindsamen Wesen der wilden politischen Leidenschaft oder der rauhen Stimme eines rohen empörten Volkes zu stehen scheint, so müssen wir doch die französische Revolution als die Grundursache ihres Werdens, die Grundbedingung ihrer Geburt betrachten, jene große Revolution, deren Kinder wir alle sind, wenn auch die Stimmen mancher

unter uns sie laut anklagen; jene Revolution, der zu einer Zeit, wo in England selbst Männer wie Coleridge und Wordsworth den Mut verloren, Ihre junge Republik edle Grüße der Liebe über das Weltmeer sandte.

Zwar hat unser modernes Verständnis für die Kontinuität der Geschichte uns gezeigt, daß es weder in der Politik noch in der Natur Revolutionen gibt, sondern nur Evolutionen, und daß das Vorspiel zu jenem wilden Sturm, der im Jahre 1789 über Frankreich dahinfegte und jeden König in Europa für seinen Thron erzittern ließ, zuerst in der Literatur ertönte lange Jahre, ehe die Bastille fiel und der Palast des Königs erobert wurde. Der Weg für die blutigen Szenen an der Seine und der Loire ist von dem kritischen Geiste Deutschlands und Englands geebnet worden, der die Menschen daran gewöhnte, die Dinge nach dem Maßstab der Vernunft, des Nutzens oder beider zu messen, und die Unzufriedenheit des Volkes in den Straßen von Paris war nur das Echo des Lebens Emiles und der Leiden des jungen Werther. Denn Rousseau hatte am schweigsamen See und Berge die Menschheit zu dem goldenen Zeitalter zurückgerufen, das immer noch vor uns liegt, und in leidenschaftlicher Beredsamkeit, deren Musik noch in unserer scharfen nördlichen Luft nachtönt, die Rückkehr zur Natur gepredigt. Und Goethe und Scott hatten die Romantik aus dem Gefängnisse, in dem sie so viele Jahrhunderte gelegen hatte, befreit — und was ist die Romantik anderes als die Menschheit selbst?

Aber im Schoß der französischen Revolution und im Sturm und Schreck dieser wilden Epoche barg sich ein Streben, welches die Renaissance der Kunst ihren besonderen Zwecken zuwandte, als die Zeit gekommen war. Es war in erster Linie ein wissenschaftliches Streben, welches in unseren Tagen eine Brut etwas lärmender Titanen hervor-

gebracht, aber auch in der Sphäre der Dichtkunst manches Gute gezeitigt hat. Ich meine hiermit nicht bloß, daß es der Begeisterung die intellektuelle Basis gegeben hat, auf der seine Kraft beruht, oder jenen unverkennbaren Einfluß, an den Wordsworth wohl dachte, wenn er so schön sagte, daß die Poesie nur der leidenschaftliche Ausdruck des Wissens ist, und daß, wenn die Wissenschaft Fleisch und Blut werden wolle, der Dichter ihr für diesen Prozeß der Belebung seinen göttlichen Geist leihen müsse. Auch will ich nicht auf die große kosmische Gefühlserregung und den tiefen wissenschaftlichen Pantheismus hinweisen, die Shelley zuerst und nach ihm Swinburne in unseren Tagen mit dem Strahlenglanze des Liedes verklärt haben, sondern ich spreche vielmehr von dem Einflusse der Wissenschaft auf den künstlerischen Geist, der sich darin kundtut, daß er jene genaue Beobachtung und das Bewußtsein der Beschränkung und des klaren Blicks bewahrt hat, die die Kennzeichen des wahren Künstlers sind.

Die große und goldene Regel der Kunst, schrieb William Blake, ist, daß ein Kunstwerk um so vollkommener ist, je deutlicher, schärfer und bestimmter seine Grenzlinie hervortritt, und daß die Anzeichen von schwacher Nachahmung, Plagiat und Stümperei sich um so mehr zeigen, je weniger scharf und klar diese ist. „Die großen Erfinder aller Zeiten wußten dies wohl — Michelangelo und Albrecht Dürer zeichnen sich hierdurch allein aus", und ein andermal schrieb er mit der ganzen einfachen Geradheit des 19. Jahrhunderts „verallgemeinern heißt ein Idiot sein".

Und diese Liebe zu einer bestimmten Auffassung, diese Klarheit des Blicks, dies künstlerische Bewußtsein der Beschränkung ist das Kennzeichen jedes großen Werkes und jeder echten Poesie; der Vision Homers und der Dantes, der eines Kants und William Morris, wie der Cheniers und

Theokrits. Sie liegt allen edlen sowohl realistischen wie romantischen Werken zugrunde im Gegensatz zu den farblosen und leeren Abstraktionen unserer Dichter des 18. Jahrhunderts und der klassischen Dramatiker Frankreichs oder der unklaren Vergeistigungen der deutschen sentimentalen Schule; im Gegensatz auch zu jenem Geiste des Transzendentalismus, der zugleich die Wurzel und die Blüte der großen Revolution war. Er bildet die Grundlage der leidenschaftlichen Betrachtung Wordsworths und gab dem adlergleichen Fluge Shelleys Flügel und Feuer, er hat uns auf dem Gebiete der Philosophie, wenn auch heute der Materialismus und Positivismus ihn verdrängt haben, doch zwei große Schulen des Gedankens vererbt, die Schule Newmans in Oxford, die Schule Emersons in Amerika. Aber dem Geiste der Kunst ist dieser Geist des Transzendentalismus fremd. Denn der Künstler kann keine Sphäre des Lebens an Stelle des Lebens selbst annehmen. Er kann den Banden der Erde nicht entfliehen; er wünscht nicht einmal, ihnen zu entfliehen.

Er ist in der Tat der einzige wahre Realist; der Symbolismus, der das Wesen des transzendentalen Geistes ist, ist ihm fremd. Die metaphysische Seele Asiens schafft als ihren Ausdruck das widernatürliche, vielbrüstige Götzenbild von Ephesus, aber für den Griechen, der ein reiner Künstler ist, ist das Werk am meisten von geistigem Leben erfüllt, das am klarsten mit den vollkommenen Tatsachen des körperlichen Lebens übereinstimmt.

„Der Sturm der Revolution verlöscht", wie André Chenier gesagt hat, „die Fackel der Poesie". Für kurze Zeit macht sich der Einfluß eines solchen wilden Kataklysmus aller Dinge nicht fühlbar. Zuerst scheint gerade das Streben nach Gleichheit Persönlichkeiten von riesenhafterer und titanischerer Natur hervorgebracht zu haben, als sie die Welt

je zuvor gesehen hatte. Es ertönte die Lyra Byrons, und Napoleons Legionen erschienen; es war eine Zeit maßloser Leidenschaften und maßloser Verzweiflung; Ehrgeiz und Unzufriedenheit rührten die Saiten des Lebens und der Kunst; durch diese Phase muß der menschliche Geist hindurch, aber er kann in ihr keine Ruhe finden. Denn das Ziel der Kultur ist nicht Rebellion, sondern Frieden; das Tal des Grauens, wo bei Nacht die Waffen wilder Heere aufeinander schlagen, ist kein passender Wohnsitz für diejenige, der die Götter die heiteren Hochlande und sonnigen Gipfel mit ihrer klaren, ungetrübten Luft bestimmt haben.

Und jener Drang nach Vervollkommnung, welcher der Revolution zugrunde lag, fand bald in einem jungen, englischen Dichter seine reinste und geläutertste Verkörperung. Phidias und die Meisterwerke der griechischen Kunst sind schon in Homer angedeutet. Dante ist für uns bloß eine Verkündung der Leidenschaft, der Farbenglut und der Gewalt italienischer Malerei. Der moderne Natursinn stammt von Rousseau, und in Keats entdeckt man die Anfänge der künstlerischen Renaissance in England. Byron war ein Rebell und Shelley ein Träumer; Keats aber in der ruhigen Klarheit seines Blickes, seinem unbeirrten Schönheitssinn und seiner Erkenntnis, daß die Phantasie ihr besonderes Reich hat, war der reine und lautere Künstler, der Vorläufer der präraffaelitischen Schule und so der großen romantischen Strömung, von der ich sprechen will. Zwar hatte Blake vor ihm der Kunst eine hohe, geistige Mission zugeschrieben und danach gestrebt, die Zeichnung zu der idealen Höhe der Poesie und Musik zu erheben, aber eine gewisse Schwäche des Blickes sowohl in der Malerei als in der Dichtung und unvollkommene technische Fähigkeiten hatten ihn verhindert, wirklichen Einfluß auszuüben. In

Keats fand der künstlerische Geist dieses Jahrhunderts zuerst seine vollständige Verkörperung.

Um aber von den vorher genannten Präraffaeliten zu sprechen, was sind sie? Fragt man neun Zehntel des britischen Publikums, was das Wort „ästhetisch" bedeutet, so werden sie sagen, daß es französisch für Ziererei oder deutsch für Zimmergetäfel ist. Wenn man sich dann weiter über die Präraffaeliten erkundigt, wird man von einer Schar exzentrischer junger Leute hören, für die eine Art göttlicher Verschrobenheit und heiliger Unbeholfenheit die Hauptziele der Kunst waren. Nichts von ihren großen Männern zu wissen, bildet ja einen der notwendigen Bestandteile englischer Erziehung.

Was die Präraffaeliten angeht, so ist die Geschichte einfach genug. Im Jahre 1847 pflegte eine Anzahl junger Londoner Männer, begeisterte Anhänger von Keats, zusammenzukommen, um sich in Erörterungen über Kunst zu ergehen. Das Ergebnis dieser Erörterungen war, daß das englische Philisterpublikum plötzlich aus seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit aufgeschreckt wurde, als es hörte, daß in seiner Mitte eine Schar junger Männer sei, die einen Umsturz in der englischen Malerei und Poesie hervorzurufen beschlossen habe. Sie nannten sich die präraffaelitische Brüderschaft. In England bedeutete damals wie jetzt der Versuch, etwas wirklich Schönes hervorzubringen, soviel als sich seiner ganzen bürgerlichen Rechte begeben; und dann besagten die Mitglieder dieser präraffaelitischen Brüderschaft — unter denen die Namen Dante Rossetti, Holman Hunt und Millais wohlbekannt sein werden — etwas, was das englische Publikum nie verzeiht: Jugend, Kraft und Begeisterung.

Die Satire, die immer ebenso unfruchtbar ist wie schmachvoll, so unfähig wie unverschämt, leistete ihnen den üblichen Tribut, den die Mittelmäßigkeit dem Genie zollt; sie tat

dem Publikum, wie immer, unendlichen Schaden, machte es blind gegen das Schöne, lehrte es jenen Mangel an Ehrfurcht, aus dem alles Gemeine und Enge im Leben entspringt, konnte aber dem Künstler nichts anhaben, sondern bestärkte ihn vielmehr in der Überzeugung von der vollkommenen Richtigkeit seines Werkes und seines Ehrgeizes. Denn mit Dreiviertel von ganz England in allen Punkten im Widerspruch zu sein, ist eins der Grundelemente der Gesundheit, eine der tiefsten Tröstungen in allen Augenblicken geistigen Zweifels.

Was die Ideen angeht, die diese jungen Leute der Wiedergeburt der englischen Kunst zuführten, so erscheint als Grundlage ihrer künstlerischen Schöpfungen der Wunsch, der Kunst sowohl einen tieferen geistigen als auch dekorativen Wert zu geben.

Sie nannten sich Präraffaeliten, nicht als ob sie die frühen italienischen Meister irgendwie nachgeahmt hätten, sondern weil sie in ihren Werken im Gegensatz zu den gefälligen Abstraktionen Raffaels einen kräftigeren Realismus der Phantasie und einen sorgfältigeren Realismus der Technik, eine glühendere und lebendigere Anschauungsgabe und eine innigere und intensivere Individualität zu fordern vermeinten.

Denn es genügt nicht, daß ein Werk sich der ästhetischen Forderungen seines Zeitalters anpaßt; wenn es uns dauernden Genuß bereiten soll, so muß es auch das Gepräge einer bestimmten Individualität tragen, einer Individualität, die von der der gewöhnlichen Menschen weit abweicht, die uns ergreift durch etwas Neues und Wunderbares in dem Werke selbst und die gerade durch das Außergewöhnliche ihrer Äußerungen in uns einen lauten Widerhall weckt. La personalité, sagt einer der größten modernen Kritiker Frankreichs, voilà ce qui nous sauvera.

Aber vor allen Dingen war es eine Rückkehr zur Natur — eine Formel, die auf so viele und so verschiedene Bestrebungen zu passen scheint. Sie zeichneten und malten nur, was sie sahen; sie versuchten sich die Dinge vorzustellen, wie sie wirklich geschahen. Später kamen zu dem alten Hause an der Blackfriars Bridge, wo diese junge „Brüderschaft" sich zu treffen und zu arbeiten pflegte, noch zwei junge Leute aus Oxford, Edward Burne-Jones und William Morris. Jener setzte an Stelle des einfacheren Realismus der Frühzeit einen erlesenen Geist der Auswahl, einen geläuterten Schönheitssinn, ein intensiveres Streben nach Vollkommenheit; er ist ein Meister seiner Zeichnung und der geistigen Anschauung. Er ist mehr der Schule von Florenz als der von Venedig verwandt, denn er fühlte, daß die ängstliche Nachahmung der Natur ein störendes Element in der auf die Phantasie aufgebauten Kunst sei. Der sichtbare Anblick des modernen Lebens stört ihn nicht; seine Aufgabe ist es vielmehr, allem Schönen aus der griechischen, italienischen und keltischen Überlieferung Ewigkeit zu geben. Morris verdanken wir dichterische Werke, deren vollendete Präzision und Klarheit in Wort und Anschauung in der Literatur unseres Landes nicht ihresgleichen hat, und ferner hat er durch die Neubelebung der dekorativen Künste der individualisierten romantischen Bewegung auch die soziale Idee und soziale Bedeutung gegeben.

Aber die Umwälzung, die dieser Kreis von jungen Leuten mit Hilfe von Ruskins glänzender und feuriger Beredsamkeit hervorbrachte, war nicht bloß eine solche der Ideen, sondern auch der Ausführung, nicht des Denkens allein, sondern auch des Schaffens.

Denn die großen Epochen in der historischen Entwicklung der Kunst sind nicht nur Epochen einer erhöhten Empfindungsfähigkeit oder Begeisterung für die Kunst gewesen, sondern in erster Linie und vor allem solche neuer technischer

Vervollkommnung. Die Entdeckung von Marmorbrüchen in den purpurnen Schluchten des Pentelikus und auf den kleinen niedrigen Hügeln der Insel Paros gab den Griechen die Gelegenheit für die größere Lebensfülle in der Ausführung und den sinnlicheren und einfacheren Humanismus, welchen der ägyptische Bildhauer, der mühsam in dem harten Porphyr und rosenfarbigen Granit der Wüste arbeitete, nicht erreichen konnte. Der Glanz der venetianischen Schule begann mit der Verwendung der Ölfarbe in der Malerei. Den Fortschritt in der modernen Musik verdankt man ausschließlich der Erfindung neuer Instrumente und keineswegs dem Umstande, daß etwa der Musiker sich eines weiteren sozialen Zieles bewußt geworden wäre. Der Kritiker mag versuchen, die unausgeführten Auflösungen Beethovens aus irgendeinem Bewußtsein der Unvollkommenheit des modernen Geistes zu erklären, der Künstler würde darauf geantwortet haben, wie einer es später tat: „Sie mögen die Quinten heraussuchen und uns in Ruhe lassen."

Und so ist es auch in der Dichtkunst; all jene Liebe zu seltsamen französischen Strophenformen, wie der Ballade, der Villanelle, dem Rondel, die erhöhte Schätzung kunstvoller Alliterationen und seltsamen Worte und Kehrreime, wie wir sie bei Dante, Rossetti und Swinburne finden, sind nur ein Versuch, Flöte, Geige und Trompete zu vervollkommnen, damit durch sie der Geist der Zeit und die Lippen des Dichters die Musik ihrer mannigfachen Botschaften verkünden.

Und nicht anders war es mit unserer romantischen Bewegung. Sie ist eine Reaktion gegen die leere konventionelle Arbeit und die nachlässige Ausführung der früheren Poesie und Malerei. Die Gemälde von Rossetti und Burne-Jones offenbaren eine weit reichere Schönheit der Zeichnung und Pracht der Farbe, als sie die englische Kunst früher jemals

gezeigt hat. Die Dichtungen Roſſettis und ebenſo die von Morris, Swinburne und Tennyſon zeichnen ſich aus durch eine vollendete Präziſion und Gewähltheit der Sprache, einen makelloſen und kraftvollen Stil, ein Suchen nach lieblichen und köſtlichen Melodien und ein durchgehendes Bewußtſein des muſikaliſchen Wortes jedes einzelnen Wortes im Gegenſatze zu ſeinem bloß begrifflichen Werte. In dieſer Beziehung ſtimmte ſie mit der romantiſchen Bewegung in Frankreich überein, für welche Théophile Gautier einen charakteriſtiſchen Ausdruck findet, wenn er dem jungen Dichter den Rat gibt, alle Tage ſein Wörterbuch zu leſen als das einzige Buch, das wert ſei, von einem Dichter geleſen zu werden.

Während alſo das Arbeitsmaterial ſo verfeinert wird und man entdeckt, daß es in ſich undefinierbare und ewige Vorzüge birgt, Vorzüge, die den dichteriſchen Sinn vollkommen befriedigen und zu ihrer äſthetiſchen Wirkung keine erhabene geiſtige Anſchauung, keine tiefe Kritik des Lebens, ja nicht einmal eine leidenſchaftliche menſchliche Erwägung bedürfen, ſind doch der Geiſt und die Methode des dichteriſchen Schaffens — das, was man gewöhnlich ſeine Inſpiration nennt — nicht dem regelnden Einfluſſe des künſtleriſchen Geiſtes entgangen. Nicht als ob die Phantaſie ihre Flügelkraft verloren hätte, aber wir haben uns daran gewöhnt, ihre zahlloſen Pulsſchläge zu zählen, ihre ſchrankenloſe Kraft zu berechnen und ihre zügelloſe Freiheit zu zügeln.

Für die Griechen hatte dies Problem der Bedingungen der dichteriſchen Produktion und des Verhältniſſes des unbewußten, ſpontanen und des bewußten Schaffens etwas beſonders Anziehendes. Der Myſtizismus Platos wie der Rationalismus des Ariſtoteles beſchäftigt ſich damit. Später in der italieniſchen Renaiſſance erregte es das lebhafteſte

Interesse solcher Männer wie Leonardo da Vinci. Schiller versuchte das Gleichgewicht zwischen Form und Gefühl herzustellen, Goethe die Stellung der Selbsterkenntnis in der Kraft zu bestimmen. Wordworths Definition der Poesie als „Erregung, deren man sich in Ruhe erinnert", kann als begriffliche Zergliederung einer der Stufen betrachtet werden, durch welche jedes Werk der Phantasie hindurchgehen muß; und in Keats' Sehnsucht, „ohne dieses Fieber zu schaffen" (ich zitiere aus seinem Briefe), seinem Streben, an die Stelle des dichterischen Feuers „eine gedankenvollere und ruhigere Kraft" zu setzen, können wir das wichtigste Moment in der Entwicklung seines Künstlerlebens erkennen. Die Frage ist auch früh und in seltsamer Weise in Ihrer Literatur aufgetaucht; und ich brauche Sie nicht daran zu erinnern, einen wie tiefen und lebhaften Eindruck die jungen Dichter der französischen romantischen Bewegung von Edgar Allan Poes Analyse der Tätigkeit seiner eigenen Phantasie bei der Schöpfung jenes unvergleichlichen Gedichtes empfingen, das wir unter dem Namen „der Rabe" kennen.

Im 17. Jahrhundert, als das intellektuelle und didaktische Element soweit in das Reich eingedrungen war, das der Poesie gehört, sah sich ein Künstler wie Goethe genötigt, die Ansprüche des Verstandes zurückzuweisen. „Je unverständlicher ein Gedicht für den Verstand ist, um so besser für dasselbe", sagt er einmal, dadurch die vollständige Vorherrschaft der Phantasie in der Dichtkunst wie der Vernunft in der Prosa behauptend. In unserem Jahrhundert muß der Künstler vielmehr die Ansprüche der Erregungsvermögen, die Ansprüche der bloßen Empfindung und des Gefühls in ihre Schranken weisen. Die einfache Äußerung der Freude ist ebensowenig Poesie wie ein bloßer persönlicher Schmerzensschrei, und die wahren Erlebnisse des Künstlers sind

immer diejenigen, welche keinen unmittelbaren Ausdruck finden, sondern in eine künstlerische Form gesammelt und aufgesogen werden, die von solchen wirklichen Erlebnissen am weitesten entfernt und ihnen am meisten fremd scheint. „Das Herz enthält die Leidenschaft, aber die Phantasie allein enthält die Poesie", sagt Charles Baudelaire. Dies war auch die Lehre, die Théophile Gautier, der scharfsinnigste aller modernen Kritiker, der fesselndste aller modernen Dichter nie müde war zu lehren. „Ein Sonnenaufgang oder ein Sonnenuntergang macht auf jeden Eindruck". Was den Künstler vor allem auszeichnet, ist nicht sowohl seine Fähigkeit, die Natur zu fühlen, als seine Fähigkeit, sie wiederzugeben. In der vollständigen Unterordnung der Fähigkeiten des Verstandes und des Gefühls unter das lebendige und gestaltende Prinzip der Poesie offenbart sich die Stärke unserer Renaissance.

Wir haben gesehen, wie der künstlerische Geist sich zuerst in der reizvollen technischen Sphäre der Sprache geltend macht, der Sphäre des Ausdrucks im Gegensatz zu dem Gegenstande, und wie er dann die Einbildungskraft des Dichters in der Behandlung seines Gegenstandes leitet.

Und jetzt möchte ich darauf hinweisen, auf welche Weise das künstlerische Genie bei der Wahl seines Stoffes vorgeht. Die Anerkennung eines besonderen Reiches des Künstlers, das Bewußtsein der vollständigen Wesensverschiedenheit zwischen der Welt der Kunst und des wirklichen Geschehens, zwischen klassischer Anmut und vollständiger Wirklichkeit bildet nicht nur die Grundlage allen ästhetischen Reizes, sondern ist auch das Kennzeichen aller großen Werke der Phantasie und aller großen Zeitalter des künstlerischen Schaffens — des Zeitalters des Phidias wie des Zeitalters Michelangelos, des Zeitalters des Sophokles wie des Zeitalters Goethes.

Die Kunst schädigt sich niemals, wenn sie sich von den sozialen Problemen des Tages fernhält; vielmehr verwirklicht sie so für uns vollkommener, was wir ersehnen. Denn für die meisten von uns ist das wirkliche Leben das Leben, das wir nicht führen. Und indem die Kunst so dem Wesen ihrer eigenen Vollkommenheit getreuer bleibt und eifersüchtiger das Ideal der ihr eigenen Schönheit wahrt, wird sie weniger dazu neigen, die Form um des Gefühls willen zu vernachlässigen oder die Leidenschaft des Schaffens als einen Ersatz für die Schönheit des Geschaffenen zu betrachten.

Der Künstler ist gewiß das Kind seiner Zeit, aber die Gegenwart wird ihm nicht im geringsten wirklicher sein als die Vergangenheit; denn gleich dem Philosophen platonischen Schauens, ist der Dichter ein Beobachter aller Zeiten und aller Zustände. Für ihn ist keine Form verbraucht, kein Stoff veraltet, nein — alles, was die Welt an Liebe und Leidenschaft gekannt hat in der Wüste Judäas oder im Tale Arkadiens, an den Flüssen von Troja oder den Flüssen von Damaskus, in den dichtbevölkerten, häßlichen Straßen der modernen Großstadt oder an den lieblichen Wegen, die nach König Arthus' Residenz Camelot führen, — alles liegt vor ihm wie eine offene Rolle, alles ist noch voll von schönem Leben. Er wird daraus entnehmen, was seinem eigenen Geiste zusagt, und nicht mehr; einige Tatsachen auswählend und andere verwerfend mit der ruhigen, künstlerischen Sicherheit desjenigen, der das Geheimnis der Schönheit besitzt. Es gibt zwar eine dichterische Haltung gegenüber allen Dingen, aber alle Dinge sind keine passenden Gegenstände für die Dichtkunst. In das sichere und heilige Haus der Schönheit läßt der wahre Künstler nichts Rauhes oder Mißtönendes ein, nichts, das Schmerz verursacht, nichts Umstrittenes, nichts, über das die Menschen disputieren. Er kann, wenn

er will, sich eingehend beschäftigen mit allen sozialen Problemen seiner Zeit, Armengesetzen und Steuern, Freihandel und Bimetallismus und dergleichen; wenn er aber darüber schreibt, so tut er dies, wie Milton so schön gesagt hat, mit der linken Hand, in Prosa und nicht in Versen, in einem Pamphlet und nicht in einem lyrischen Gedicht. Diesen erlesenen Geist künstlerischer Auswahl hatte Byron nicht, und ebensowenig Wordsworth. In den Werken dieser beiden Männer ist vieles, das wir verwerfen müssen, vieles, das uns nicht jenes Gefühl vollendeter Ruhe gibt, das jede schöne Schöpfung der Phantasie auslösen sollte. Aber in Keats scheint er Wirklichkeit geworden, und in seiner lieblichen Ode auf eine griechische Urne hat er seinen sichersten und vollkommensten Ausdruck gefunden; in der prächtigen Szenenfolge des Irdischen Paradieses von Morris und den Rittern und Damen von Burn-Jones ist er das herrschende Motiv.

Es ist ganz vergeblich, wenn die Muse der Dichtkunst aufgefordert wird, sei es auch in den Posaunentönen Whitmans, aus Griechenland und Jonien auszuwandern und auf den Felsen des schneeigen Parnaß öffentlich „ausgezogen" und „zu vermieten" anzuschlagen. Kalliopes Ruf ertönt noch immer, und Asien liefert immer neue epische Stoffe; die Sphinx schweigt noch nicht und die kastalische Quelle ist noch nicht ausgetrocknet. Denn die Kunst ist das Leben selbst und weiß nichts vom Tode. Sie ist die vollkommene Wahrheit und kümmert sich nicht um Tatsachen; sie erkennt (wie ich Swinburne einmal bei einem Tischgespräch betonen hörte), daß Achilles sogar heute noch aktueller und wirklicher ist als Wellington, nicht bloß edler und interessanter als Typus und Gestalt, sondern bestimmter und wirklicher.

Die Literatur muß sich immer auf einem Prinzip aufbauen, und zeitliche Betrachtungen sind überhaupt kein

Prinzip. Denn dem Dichter sind alle Zeiten und Orte gleich, das Material, das er bearbeitet, ist ewig und in aller Ewigkeit dasselbe; kein Gegenstand ist an sich abgeschmackt, keine Vergangenheit oder Gegenwart vorzuziehen. Die Dampfpfeife erschrickt ihn nicht und die Flöten Arkadiens ermüden ihn nicht. Er kennt nur eine Zeit, den künstlerischen Augenblick, nur ein Gesetz, das Gesetz der Form, und ein Land, das Land der Schönheit — ein Land, das zwar weit abliegt von der wirklichen Welt und das doch sinnlicher ist, weil es dauernder ist, ruhig, aber von jener Ruhe, die im Antlitz griechischer Statuen wohnt, der Ruhe, die nicht die Folge der Verwerfung, sondern der Verarbeitung der Leidenschaft ist, der Ruhe, die Verzweiflung und Leid nicht stören können, sondern nur kräftigen. Und so kommt es, daß derjenige, der scheinbar seiner Zeit am entferntesten gegenübersteht, zugleich der ist, der sie am besten widerspiegelt, denn er hat vom Leben alles Zufällige und Vergängliche abgestreift, jenen Dunst der Vertraulichkeit, der, wie Shelley zu sagen pflegte, uns das Lebensbild verfinstert.

Man betrachte jene seltsamen, glutäugigen Sibyllen mit dem ewig starren ekstatischen Blick, jene starkgliedrigen titanischen Propheten, auf denen das Geheimnis der Erde und des Geschicks zu lasten scheint, die die Kapelle des Papstes Sixtus in Rom bewachen und verherrlichen, verkünden sie uns nicht mehr von dem wirklichen Geiste der italienischen Renaissance, von den Träumen Savonarolas und den Sünden Borgias, als alle die zankenden Bauern und kochenden Weiber der holländischen Kunst uns von dem wirklichen Geiste der Geschichte Hollands lehren können?

Und so haben auch in unseren Tagen die beiden lebendigsten Strömungen des 19. Jahrhunderts, die demokratische und pantheistische Strömung und die Strömung, das Leben um der Kunst willen zu schätzen, ihre vollständigste

und vollkommenſte Äußerung in der Poeſie von Shelley und Keats gefunden, die den blinden Augen ihrer eigenen Zeit wie Wanderer in der Wildnis erſchienen, wie Prediger unklarer und unwirklicher Dinge. Und ich erinnere mich, wie einmal Burne-Jones, als wir über die moderne Wiſſenſchaft ſprachen, zu mir ſagte: „Je materialiſtiſcher die Wiſſenſchaft wird, um ſo mehr Engel werde ich malen; ihre Flügel ſind mein Proteſt dagegen zugunſten der Unſterblichkeit der Seele.“

Aber dies ſind die intellektuellen Theorien, die der Kunſt zugrunde liegen. Doch wo ſollen wir in den Künſten ſelbſt jene Breite der menſchlichen Sympathie finden, die die Grundbedingung alles edlen Schaffens iſt; wo ſollen wir in den Künſten das ſuchen, was Mazzini die ſozialen Ideen nannte im Gegenſatz zu den bloß perſönlichen Ideen? Auf Grund welches Anſpruches fordere ich für den Künſtler die Liebe und Verehrung der Männer und Frauen der Welt? Ich glaube das beantworten zu können.

Welcher Art die geiſtige Botſchaft iſt, die ein Künſtler ſeiner Zeit verkündet, das geht nur ſeine eigene Seele an. Vielleicht bringt er Gericht wie Michelangelo oder Frieden wie Angelico; er kommt in Trauer wie der große Athener oder in Freude wie der Sänger Siziliens; was bleibt uns übrig als ſeine Lehren hinzunehmen? Können wir doch die bitteren Lippen Leopardis nicht zum Lachen zwingen oder Goethes heiterer Ruhe nicht unſere Unzufriedenheit aufbürden. Aber als Bürge ihrer Wahrheit muß eine ſolche Botſchaft die Flamme der Beredſamkeit auf den Lippen haben, die ſie verkünden, Glanz und Herrlichkeit in der Viſion, die für ſie zeugt, und ihre Rechtfertigung kann nur eins ſein — die makelloſe Schönheit und vollkommene Form ihres Ausdrucks, denn das iſt die ſoziale Idee, d. h. die Bedeutung der Freude in der Kunſt. Sie liegt niemals im ge-

malten Gegenstande, sondern allein in dem malerischen Zauber, dem Wunder der Farbe, der befriedigenden Schönheit der Zeichnung.

Die meisten von Ihnen haben vermutlich das große Meisterwerk von Rubens gesehen, das in der Brüsseler Galerie hängt, jenen kühnen und wundervollen Prachtaufzug von Roß und Reiter, im packendsten und feurigsten Moment wiedergegeben, wenn sich der Wind im karmoisinfarbenen Banner fängt und die Luft leuchtet vom Glanz der Waffen und dem Flammenzüngeln der Federbüsche. Nun wohl, solcherart ist Freude in der Kunst, obzwar die wunden Füße Christi dieses goldene Hügelland betreten, und diese prunkvolle Kavalkade dem Tod des Menschensohnes gilt.

Aber unser unruhiger moderner Geist ist nicht empfänglich genug für das sinnliche Element der Kunst; und so bleibt der wirkliche Einfluß der Künste vielen von uns verborgen. Nur wenige, die der Tyrannei der Seele entgehen, kennen das Geheimnis jener erhabenen Stunden, die der Gedanke nicht beherrscht.

Und das ist wohl der Grund des Einflusses, den die östliche Kunst auf uns in Europa jetzt ausübt, und der Anziehungskraft aller japanischen Arbeit. Während die westliche Welt der Kunst die unerträgliche Last ihrer eigenen intellektuellen Zweifel und die seelische Tragödie ihrer eigenen Leiden aufgebürdet hat, ist der Osten immer den ursprünglichen malerischen Bedingungen der Kunst treu geblieben.

Bei der Beurteilung einer schönen Statue zeigt sich das ästhetische Vermögen durchaus und vollkommen zufriedengestellt durch die geistigen Kurven von Marmorlippen, die stumm sind auf unsere Klagen, und durch die edle Formung von Gliedern, die machtlos sind, uns zu helfen. Von vorneherein bringt ein Gemälde keine andere geistige Bot-

ſchaft mit ſich, als etwa ein köſtliches Bruchſtück von Venetianerglas oder ein blauer Hügel aus der Mauer von Damaskus; es iſt eine ſchön gefärbte Fläche, nichts weiter. Denn nicht auf denſelben Wegen, wie die Wahrheiten des Lebens oder die der Metaphyſik, ſollte edle und phantaſiereiche Malerei unſere Seele rühren und rührt ſie in der Tat. Vielmehr erklärt ſich jener maleriſche Reiz, der in ſeiner Wirkung nicht von irgendwelchen literariſchen Reminiſzenzen abhängt und ebenſowenig ein bloßes Ergebnis einer mitteilbaren techniſchen Geſchicklichkeit iſt, allein aus einer gewiſſen erfinderiſchen und ſchöpferiſchen Behandlung der Farbe. Faſt immer in der holländiſchen Malerei und in den Werken Georgiones oder Tizians iſt er vollſtändig unabhängig von jeglicher ausgeſprochener Poeſie des Gegenſtandes, liegt vielmehr in der Art der Form und Auswahl bei der Ausführung, iſt an und für ſich vollkommen befriedigend und hat, wie die Griechen ſagen würden, ſich ſelbſt zum Endzweck.

So entſpringt auch in der Poeſie das wirklich Dichteriſche, die Freude an Gedichten nie aus dem Stoff, ſondern aus der erfinderiſchen Behandlung rhythmiſcher Sprache, aus dem, was Keats „das ſinnliche Leben des Verſes“ nannte. Das geſangliche Element im Singen, begleitet von der tiefen Freude der Bewegung, iſt ſo lieblich, daß, während das unvollſtändige Leben gewöhnlicher Menſchen keine Heilkraft in ſich trägt, die Dornenkrone des Dichters zu unſerem Vergnügen Roſen treibt; zu unſerem Entzücken vergoldet ſeine Verzweiflung ihre eigenen Dornen, und ſein Schmerz iſt wie Adonis ſchön in ſeiner Qual; und wenn das Herz des Dichters bricht, ſo bricht es in Muſik.

Und Geſundheit in der Kunſt — was ſoll das ſein? Sie hat nichts zu tun mit einer geſunden Kritik des Lebens. Es iſt mehr Geſundheit in Baudelaire als in Kingsley. Ge-

ſund iſt die Kunſt, wenn der Künſtler die Beſchränkungen der Form, in der er arbeitet, anerkennt. Geſundheit iſt die Ehre und die Huldigung, die er ſeinem Material zollt — ſei es die Sprache mit ihren Herrlichkeiten oder Marmor oder Farbſtoff mit den ihren — wohl wiſſend, daß die wahre Brüderſchaft der Künſte nicht darin beſteht, daß die eine die Methode der anderen borgt, ſondern darin, daß ſie, jede mit ihren eigenen beſonderen Mitteln, jede unter Einhaltung ihrer objektiven Grenzen, dasſelbe einzigartige künſtleriſche Entzücken hervorbringen. Das Entzücken iſt wie dasjenige, das uns die Muſik gibt, denn die Muſik iſt die Kunſt, in der Form und Inhalt immer eins ſind, die Kunſt, deren Gegenſtand ſich von der Methode ihres Ausdrucks nicht trennen läßt, die daher am vollſtändigſten das künſtleriſche Ideal verwirklicht und zu deren Zuſtand alle anderen Künſte beſtändig hinſtreben.

Welchen Rang nimmt aber nun die Kritik in unſerer Kultur ein? Ich glaube, die erſte Pflicht eines Kritikers iſt, ſeinen Mund zu halten, zu jeder Zeit und über jeden Gegenſtand. C'est un grand avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser. Sie haben der Operette „Patience" an hundert Abenden zugehört, und hören mich nur an einem. Dies wird zweifellos den pikanten Reiz jener Satire erhöhen, indem Sie etwas über ihren Gegenſtand erfahren. Aber aus der Satire des Herrn Gilbert können Sie kein Urteil über die äſthetiſche Bewegung gewinnen. So wenig Sie die Macht und Schönheit von Sonne und See nach den tanzenden Sonnenſtäubchen oder dem Schaum auf der Woge beurteilen ſollten, dürfen Sie den Kritiker für einen untrüglichen Beurteiler der Kunſt halten. Denn die Künſtler, wie die griechiſchen Götter, offenbaren ſich nur ihresgleichen; wie Emerſon irgendwo ſagt; bloß die Zeit vermag ihren wahren Wert und Rang zu beſtimmen.

Auch in dieſer Beziehung iſt ſie allmächtig. Der wahre Kritiker wendet ſich niemals an den Künſtler, ſondern nur an das Publikum. Ihm gilt ſein Wirken. Die Kunſt kann nie irgendein anderes Ziel haben als ihre eigene Vollkommenheit; des Kritikers Aufgabe iſt es, der Kunſt auch ein ſoziales Ziel zu ſchaffen, indem er die Menſchen lehrt, in welchem Geiſte ſie an alles künſtleriſche Werk herantreten, wie ſie es lieben, wie ſie eine Lehre daraus ziehen ſollen.

Alle dieſe Aufforderungen an die Kunſt, ſich mehr in Einklang mit dem modernen Fortſchritt und der Ziviliſation zu ſetzen und ſich zum Sprachrohr für die Stimme der Menſchheit zu machen, dieſe Aufforderung an die Kunſt, „eine Botſchaft zu haben“, ſind Aufforderungen, die ſich an das Publikum richten ſollten. Die Kunſt, die die Bedingungen der Schönheit erfüllt hat, hat alle Bedingungen erfüllt; es iſt Sache des Kritikers, die Menſchen zu lehren, wie ſie in der Ruhe einer ſolchen Kunſt den höchſten Ausdruck ihrer eigenen ſtürmiſchſten Leidenſchaften finden können. „Ich hege keine Ehrfurcht“, ſagt Keats, „vor dem Publikum oder vor irgend etwas Exiſtierendem, außer vor dem ewigen Weſen, dem Andenken großer Männer und dem Prinzip der Schönheit.“

So alſo iſt der Geiſt beſchaffen, der, wie ich ſagen darf, unſere engliſche Renaiſſance leitet und ihr zugrunde liegt; eine vielſeitige und wundervolle Renaiſſance, die ſtarken Ehrgeiz und große Perſönlichkeiten hervorgebracht hat, und die doch trotz all der herrlichen Werke der Dichtkunſt, der dekorativen Künſte und der Malerei, trotz der vielfach geſteigerten Anmut und Grazie in Kleidung, Hausgerätſchaften und dergleichen noch nicht vollſtändig iſt. Denn es gibt keine große bildende Kunſt ohne ein ſchönes Nationalleben, und Englands kaufmänniſcher Geiſt hat dies vernichtet; auch kein großes Drama ohne ein edles National-

leben, und Englands kaufmänniſcher Geiſt hat auch das vernichtet.

Nicht als ob der Marmor in ſeiner heiteren Ruhe die Laſt des modernen Geiſtes nicht tragen oder das Feuer der romantiſchen Leidenſchaft nicht voll ausdrücken könnte — das Grabmal des Herzogs Lorenzo und die Kapelle der Medici beweiſen das Gegenteil — aber, wie Théophile Gautier zu ſagen pflegte, die ſichtbare Welt iſt tot, le monde visible a disparu.

Es iſt auch nicht etwa der Roman, der das Schauſpiel vernichtet, wie uns einige Kritiker glauben machen möchten. Die romantiſche Periode Frankreichs beweiſt es; die Werke Balzacs und Hugos reiften nebeneinander, ja ſie ergänzten einander ſogar, obwohl keiner von beiden es merkte. Alle anderen Formen der Poeſie können in einem unedlen Zeitalter blühen; der prächtige Individualismus des Lyrikers, der ſich von ſeiner eigenen Leidenſchaft nährt und an ſeiner eigenen Kraft entzündet, kann wie eine Feuerſäule ſowohl durch die Wüſte gehen wie durch liebliche Orte. Er iſt nicht weniger herrlich, wenn auch niemand ihm folgt, ja vielleicht feuert ihn gerade die größere Erhabenheit ſeiner Einſamkeit zu höheren Äußerungen an und ſteigert die Klarheit ſeines Geſanges. Von dem gemeinen Schmutz des niederen Lebens, das ihn umgibt, erhebt ſich der Träumer oder der Idyllendichter auf den unſichtbaren Schwingen der Dichtkunſt, wandert in Rehfell gehüllt mit dem Speere durch die mondbeleuchteten Höhen des Kithäron, wenn auch Faun und Bacchantin dort keine Tänze mehr aufführen. Wie Keats ſtreift er vielleicht durch die alten Wälder von Latmos oder ſteht wie Morris mit dem Vikinger auf dem Verdeck der Galeere, wenn der Vikingerkönig und die Galeere längſt verſchwunden ſind. Aber das Drama iſt der Platz, wo ſich Kunſt und Leben begegnen; es handelt, nach

Mazzini, nicht bloß vom Menschen, sondern vom sozialen Menschen, vom Menschen in seinem Verhältnis zu Gott und der Menschheit. Es ist das Produkt einer Periode großer, nationaler, geeinigter Kraft. Ohne ein hochherziges Publikum ist es undenkbar und gehört daher Zeitaltern an, wie es das Zeitalter der Elisabeth in London und das des Perikles in Athen war. Es ist ein Teil der hohen Moral und des geistigen Feuers, die die Griechen beseelten nach Vernichtung der persischen Flotte, und die Engländer nach der Zerstörung der spanischen Armada.

Shelley fühlte, wie unvollständig unsere Bewegung in dieser Hinsicht sei, und zeigte in einer großen Tragödie, wie er durch Erregung von Furcht und Mitleid unser Zeitalter reinigen wollte. Aber trotz der „Cenci" ist das Drama eine der künstlerischen Formen, in denen der Genius Englands in unserem Jahrhundert umsonst einen Ausdruck sucht. Er hat keine würdigen Nachahmer gefunden.

Wir sollten uns vielleicht eher Ihnen zuwenden, daß Sie diese unsere große Bewegung vollenden und vervollkommnen. Denn etwas Hellenisches ist in eurer Luft und eurer Welt, etwas, das einen frischeren Hauch von der Freude und der Kraft des England der Elisabeth hat, als uns unsere alte Zivilisation geben kann. Denn ihr seid wenigstens jung; „keine hungrigen Generationen treten euch nieder", und die Vergangenheit ermüdet euch nicht mit der unerträglichen Last ihrer Erinnerungen und äfft euch nicht mit den Ruinen einer Schönheit, deren Geheimnis euch verloren ging. Gerade der Mangel einer Tradition, der, wie Ruskin meinte, euren Flüssen das Lachen und euren Blumen das Licht raubt, ist vielleicht vielmehr die Quelle eurer Freiheit und Kraft. Mit der vollkommenen Sachlichkeit und Sorglosigkeit der Regungen der Tiere und der Reinheit der Gefühle der Bäume in den Wäldern und des Grases am

Wegrand in der Literatur zu sprechen, ist von einem eurer Dichter als ein makelloser Triumph der Kunst bezeichnet worden; es ist ein Triumph, den ihr, allen Nationen voran, vielleicht bestimmt seid, zu erreichen. Denn die Stimmen, die im Meere und auf den Bergen wohnen, sind nicht allein die Musik, die sich die Freiheit zur Sprache erkoren hat. Andere Botschaften sind in dem Wunder der windumtosten Höhe und der Majestät der stillen Tiefe, Botschaften, die, wenn Ihr nur auf sie hören wollt, euch vielleicht die Pracht einer neuen Phantasie, das Wunder einer neuen Schönheit erschließen werden.

„Ich sehe", sagt Goethe, „die Dämmerung einer neuen Literatur voraus, die alle Völker als ihre eigene betrachten können, da alle zu ihrer Gründung beigetragen haben." Wenn dem so ist und das Material einer Zivilisation euch umgibt, die so groß ist wie die Europas, welchen Nutzen — werdet Ihr mich fragen — wird das Studium unserer Dichter und Maler dann für euch haben? Ich könnte entgegnen, daß sich der Verstand ohne einen unmittelbaren, belehrenden Zweck mit einem künstlerischen und historischen Problem beschäftigen kann, daß der Verstand bloß den Drang hat, sich tätig zu wissen; daß nichts, was Männer oder Frauen jemals interessiert hat, aufhören kann, ein passender Gegenstand für die Kultur zu sein.

Ich könnte Sie daran erinnern, was ganz Europa dem Leid eines einzigen verbannten Florentiners in Verona verdankt oder der Liebe Petrarkas an jener kleinen Quelle im Süden Frankreichs; ja noch mehr, wie sogar in diesem öden materialistischen Zeitalter der einfache Ausdruck des einfachen Lebens eines alten Mannes, das fern von dem Lärme der großen Städte unter den Seen und nebligen Hügeln von Cumberland dahinfloß, England Schätze von neuer Freude erschlossen hat, im Vergleich mit denen die

Schätze seines Luxus so unfruchtbar sind wie das Meer, das es zu seiner Landstraße gemacht hat, und so bitter wie das Feuer, das es zu seinem Sklaven machen möchte. Aber ich glaube, ein solches Studium wird euch erkennen lehren, was wirkliche künstlerische Kraft bedeutet: nicht als ob ihr die Werke großer Männer nachahmen solltet; aber ihren künstlerischen Geist, ihr künstlerisches Verhalten solltet ihr, meine ich, in euch aufnehmen.

Denn wenn den Schaffensdrang, sowohl bei Nationen als Individuen, nicht auch die kritische und die ästhetische Fähigkeit begleitet, so wird er sicherlich seine Kräfte zwecklos vergeuden. Er wird vielleicht den Geist künstlerischer Auswahl vermissen lassen oder sich in dem Gefühl für Form irren oder endlich falschen Idealen folgen. Denn die verschiedenen geistigen Formen der Einbildungskraft haben eine natürliche Verwandtschaft mit gewissen sinnlichen Formen der Kunst, und die Eigenschaften jeder Kunst zu erkennen, ihre Grenzen wie ihre Ausdrucksmöglichkeiten scharf hervorzuheben, ist eins der Ziele, das die Kultur uns stellt. Nicht ein gesteigertes moralisches Gefühl ist es oder eine strengere moralische Aufsicht, die eure Literatur bedarf. Man sollte tatsächlich nie von einem moralischen oder unmoralischen Gedichte sprechen. Gedichte sind gut oder schlecht geschrieben, das ist alles. Und jegliches moralische Element oder eine stillschweigende Bezugnahme auf einen Maßstab von Gut oder Böse in der Kunst beweist eine gewisse Unzulänglichkeit der Anschauungsgabe, oft auch eine Disharmonie in einer Schöpfung der Phantasie; denn jede gute Arbeit zielt nach rein künstlerischer Wirkung. „Wir müssen uns hüten," sagt Goethe, „die Kultur immer nur in dem rein Moralischen zu suchen. Alles, was groß ist, fördert die Zivilisation, sobald wir es nur gewahr werden." Aber sowohl in euren Städten als auch in eurer Literatur ist

es gerade eine feste Regel und ein Maßstab des Geschmacks, ein verfeinertes Schönheitsgefühl, was fehlt. Jede edle Arbeit ist nicht bloß national, sondern universell. Geistige Freiheit wird euer großzügiges Leben, die freie Luft, die ihr atmet, euch gewähren. Von uns werdet ihr klassische Beschränkung der Form lernen. Denn alle große Kraft ist feine Kunst; Rauheit hat wenig mit Stärke gemeinsam und Härte wenig mit Kraft. „Der Künstler", sagt Swinburne, „muß vollständig klar sein."

Diese Beschränkung ist für den Künstler vollkommene Freiheit; sie ist zugleich der Grund und das Zeichen seiner Stärke. Daher sind auch alle höchsten Meister des Stils — Dante, Sophokles, Shakespeare — zugleich die höchsten Meister seelischen und geistigen Schauens. Liebet die Kunst um ihrer selbst willen, und alles, was ihr noch braucht, wird euch gegeben werden. Diese Freude an der Schönheit und an der Schöpfung schöner Dinge ist das Zeichen aller großen Zivilisationen. Die Philosophie mag uns lehren, das Unglück unserer Mitmenschen mit Gleichmut zu ertragen, und die Wissenschaft den moralischen Sinn in eine Absonderung von Zucker auflösen, aber die Kunst ist das, was das Leben jedes Bürgers zum Sakrament macht und nicht zu einer Spekulation; die Kunst ist es, die das Leben der ganzen Rasse unsterblich macht. Denn die Schönheit ist das einzige, was die Zeit nicht zerstören kann — Philosophien sinken dahin wie Sand, Religionen folgen einander, wie die welken Blätter des Herbstes, aber was schön ist, bleibt eine Freude zu jeder Zeit, ein Besitztum für alle Ewigkeit. Kriege und Waffengeklirr und der Zusammenprall von Männern in der Schlacht auf zertrampeltem Felde oder vor der belagerten Stadt, und die Erhebung von Völkern müssen immer sein. Aber ich glaube, daß die Kunst durch Schöpfung einer gemeinsamen geistigen Atmosphäre

zwischen allen Ländern, wenn sie auch nicht die Welt mit den silbernen Schwingen des Friedens überschatten kann, die Menschen doch soweit zu Brüdern machen könnte, daß sie nicht mehr ausziehen würden, um einander um der Laune oder Torheit eines Königs oder Ministers willen zu erschlagen, wie das in Europa geschieht. Die Brüderlichkeit würde nicht mehr mit den Händen Kains kommen, und die politische Befreiung nicht mehr die natürliche Freiheit mit dem Kusse der Anarchie verraten; denn der nationale Haß ist immer da am stärksten, wo die Kultur am tiefsten steht. Als Goethe vorgeworfen wurde, daß er nicht wie Körner gegen die Franzosen geschrieben habe, sagte er: „Wie hätte ich, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung sind, eine Nation hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehört und der ich einen so großen Teil meiner eigenen Bildung verdankte!" Große Reiche müssen so lange bestehen, als persönlicher Ehrgeiz und der Zeitgeist eins sind; aber die Kunst ist das einzige Reich, das die Feinde einer Nation ihr nicht durch Eroberung nehmen können, sondern das bloß durch Unterwerfung genommen wird. Die Herrschaft von Griechenland und Rom ist noch nicht dahin, wenn auch die Götter des einen tot sind und die Adler des anderen müde sind. Und wir streben in unserer Renaissance danach, eine Herrschaft zu schaffen, die England noch besitzen wird, wenn seine gelben Leoparden kampfesmüde sein werden und die Rose in seinem Schild nicht mehr vom Blut der Schlachtfelder gerötet ist.

Und auch ihr, indem ihr dem edlen Herzen eines großen Volkes diesen durchdringenden künstlerischen Geist einflößt, werdet euch Reichtümer schaffen, wie ihr sie nie noch geschaffen habt, obwohl euer Land ein Netzwerk von Eisenbahnen ist und die Häfen eurer Städte die Schiffe der Welt beherbergen.

Ich weiß wohl, daß die göttliche natürliche Anlage zur Schönheit, die das unveräußerliche Erbteil des Griechen und Italieners ist, nicht unser Erbteil ist. Jenen lenkenden und leitenden Kunstsinn, der uns vor allen herben und schädlichen Einflüssen schützen soll, müssen wir, die Angehörigen der nordischen Rassen, eher in jenem starken Selbstbewußtsein unseres Zeitalters suchen, das, wie es die Grundnote unserer ganzen romantischen Kunst ist, die Quelle aller oder beinahe unserer ganzen Kultur sein muß. Ich meine jene intellektuelle Neugierde des neunzehnten Jahrhunderts, welche immer nach dem Geheimnis des Lebens sucht, das alten vergangenen Kulturformen noch anhaftet. Sie entnimmt jeder, was dem modernen Geiste noch dienen kann, Athen seine wunderbaren Schöpfungen ohne seine Religion, Venedig seinen Glanz ohne seine Sünde. Derselbe Geist denkt immer nach über seine eigene Stärke und seine Schwäche, erwägt, was er dem Osten und dem Westen verdankt, den Ölbäumen des Kolonos und den Zedern des Libanon, was Gethsemane und dem Garten der Proserpina.

Und doch können die Wahrheiten der Kunst nicht gelehrt werden. Sie offenbaren sich nur, offenbaren sich Naturen, welche sich für alle schönen Eindrücke empfänglich gemacht haben, indem sie schöne Dinge studierten und verehrten. Daher stammt die ungeheure Wichtigkeit, die unsere englische Renaissance den dekorativen Künsten beilegt; daher stammen jene Wunder der Linienführung aus der Hand von Edward Burne-Jones, daher all das Weben von Wandbekleidungen, die Glasmalerei und die schönen Arbeiten in Ton, Metall und Holz, die wir William Monis verdanken, dem größten Kunsthandwerker, den wir in England seit dem vierzehnten Jahrhundert gehabt haben.

So wird in künftigen Jahren nichts in irgendeines Mannes Hause sein, das seinem Schöpfer nicht Freude

gemacht hat und dem, der es gebraucht, nicht Freude macht. Die Kinder werden, wie die Kinder von Platos Idealstaat, „in einer einfachen Atmosphäre alles Schönen" aufwachsen — ich zitiere aus der Stelle in Platos Republik — „einer einfachen Atmosphäre alles Schönen, wo die Schönheit, die der Geist der Kraft ist, Auge und Ohr wie ein frischer Windhauch berühren wird, der Gesundheit von einem frischen Hochlande bringt, und unmerklich und allmählich die kindliche Seele zu allem Wissen und aller Weisheit leiten wird, so daß das Kind das Schöne und Gute lieben und das Böse und Häßliche (denn die sind immer zusammen) hassen wird lange, ehe es den Grund dazu kennt; und dann, wenn die Vernunft kommt, sie wie einen Freund mit einem Kusse auf die Wange begrüßen wird."

Das ist es, was nach Platos Meinung die dekorative Kunst für ein Volk tun kann. Er fühlte, daß das Geheimnis nicht bloß der Philosophie, sondern alles edlen Lebens dem äußerlich verschlossen bleiben könnte, dessen Jugend in häßlicher und gemeiner Umgebung verbracht wäre, und daß die Schönheit der Form und der Farbe sogar in den gewöhnlichsten Gefäßen des Hausrats in das Innerste der Seele dringen und den Knaben auf natürlichem Wege dazu leiten wird, jene göttliche Harmonie des geistigen Lebens zu suchen, deren materielles Sinnbild und deren Bürgschaft ihm die Kunst war.

Diese Liebe zum Schönen wird in der Tat für uns das Vorspiel zu allem Wissen und aller Weisheit sein; und doch gibt es Zeiten, wenn das Wissen zur Last wird und die Weisheit eins ist mit dem Leiden. Denn, wie jeder Körper seinen Schatten, so hat jede Seele ihren Skeptizismus. Wohin sollen wir in solchen Augenblicken des Mißklangs und der Verzweiflung, wir Kinder dieses zerrissenen und unruhigen Zeitalters, unsere Schritte wenden, wenn nicht

zu jenem ſicheren Hauſe der Schönheit, wo immer ein wenig Vergeſſen, immer große Freude iſt; zu jener città divina, wie die alte italieniſche Ketzerei ſie nannte, jener göttlichen Stadt, wo man, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick, ferne bleiben kann von der Zwietracht und dem Schrecken der Welt, ja auch von dem, was die Welt vorzieht.

Das iſt jene consolation des arts, die das Grundmotiv der Poeſie Gautiers iſt, das Geheimnis des modernen Lebens, welches Goethe — wie alles in unſerem Jahrhundert — vorgeahnt hat. Sie erinnern ſich an das, was er den Deutſchen ſagte: „Habt nur den Mut“, ſagte er, „euch euren Eindrücken hinzugeben, euch erfreuen, erregen, erheben, ja belehren, zu etwas Großem begeiſtern zu laſſen.“ Der Mut, ſich ſeinen Eindrücken hinzugeben: ja, das iſt das Geheimnis des künſtleriſchen Lebens; denn während die Kunſt als eine Flucht vor der Tyrannei der Sinne definiert worden iſt, iſt ſie vielmehr eine Flucht vor der Tyrannei der Seele. Aber nur denen, die ſie über alles verehren, offenbart ſie jemals ihren wahren Schatz; ſonſt wird ſie euch ſo wenig helfen können, wie die verſtümmelte Venus im Louvre dem romantiſchen aber ſkeptiſchen Geiſte Heines.

Und ich glaube in der Tat, es wäre unmöglich, den Gewinn zu überſchätzen, der uns daraus erwachſen würde, wenn wir nur das um uns hätten, was dem Schöpfer Vergnügen machte und dem Gebraucher Vergnügen macht, denn das iſt die einfachſte aller Regeln der Ausſchmückung. Eins wenigſtens, glaube ich, würde es für uns tun. Es gibt keinen ſichereren Prüfſtein für ein großes Land, als die Art, wie es zu ſeinen eigenen Dichtern ſteht, aber zwiſchen den Sängern unſerer Tage und den Arbeitern, für die ſie ſingen möchten, ſcheint eine ſich immer erweiternde und trennende Kluft zu ſein, eine Kluft, die Verleumdung und Spott

nicht überbrücken können, die aber überspannt wird von den leuchtenden Schwingen der Liebe.

Und solche Liebe würde, glaube ich, die beständige Gegenwart schöner phantasiereicher Dinge in unseren Häusern am sichersten erwecken und vorbereiten. Ich meine nicht bloß mit Bezug auf den direkten literarischen Ausdruck der Kunst, durch die ein griechischer Knabe aus dem schwarzroten Öl- oder Weinkrüglein von dem Löwenmute des Achilles, der Stärke Hektors, der Schönheit des Paris und der Herrlichkeit der Helena erfahren konnte, lange ehe er auf gedrängtem Marktplatze oder im Marmortheater stand und lauschte; oder durch die ein italienisches Kind aus dem geschnitzten Türweg oder der bemalten Truhe etwas wissen konnte von der Keuschheit der Lucrezia und dem Tode der Camilla. Denn das Gute, das uns die Kunst bringt, ist nicht, was wir aus ihr lernen, sondern was wir durch sie werden. Ihr wirklicher Einfluß besteht darin, daß sie dem Geiste jene Begeisterung mitteilt, die das Geheimnis des Griechentums ist; sie wird ihn daran gewöhnen, alles von ihr zu fordern, was sie tun kann, die Tatsachen des gemeinen Lebens für uns neu zu ordnen, indem sie unseren Augenblicken der höchsten Leidenschaft die innerlichste geistige Deutung oder denjenigen unserer Gedanken, die den Sinnen am fernsten stehen, den sinnlichsten Ausdruck verleiht; sie wird den Geist daran gewöhnen, die Dinge der Einbildungskraft um ihrer selbst willen zu lieben und in allem nach Schönheit und Anmut zu streben. Denn wer nicht die Kunst in allen Dingen liebt, liebt sie überhaupt nicht, und wer nicht die Kunst in allem braucht, braucht sie überhaupt nicht.

Ich will hier nicht bei dem verweilen, was Sie sicher alle in unseren großen gotischen Kathedralen erfreut hat. Ich meine, daß der Künstler jener Zeit, selbst ein Handwerker in Stein oder Glas, die besten Motive für seine Kunst,

immer zur Hand und immer schön, in der täglichen Arbeit der Handwerker gefunden hat, die er um sich sah, wie in jenen lieblichen Fenstern von Chartres, wo der Färber in die Krüge taucht und der Töpfer am Rade sitzt und der Weber am Webstuhl steht, alles wirkliche Arbeiter mit der Hand und entzückend anzusehen, nicht wie der geschniegelte und grinsende Ladendiener unserer Zeit, der nichts weiß von dem Gewebe oder der Vase, die er verkauft, als daß er einem den doppelten Wert dafür abnimmt und einen für einen Narren hält, daß man sie kauft. Auch kann ich nur beiläufig den ungeheuren Einfluß erwähnen, den die dekorative Arbeit von Griechenland und Italien auf ihre Künstler gehabt hat; die Bildhauer Griechenlands haben durch sie jenen hemmenden Einfluß der Zeichnung gelernt, der das Parthenon auszeichnet, die Maler Italiens sind immer dem ursprünglichen malerischen Wesen schöner Farbe getreu geblieben, die das Geheimnis der Schule von Venedig ist. Ich will lieber, wenigstens in dieser Vorlesung, bei der Wirkung verweilen, die die dekorative Kunst auf das menschliche Leben ausübt — auf ihrer sozialen, nicht ihrer rein künstlerischen Wirkung.

Es gibt zweierlei Menschen auf der Welt, zwei große Glaubensrichtungen, zwei verschiedene Arten von Naturen: Menschen, für die das Ziel des Lebens die Handlung ist, und Menschen, für die das Ziel des Lebens das Denken ist. Was die letzteren angeht, die die Erfahrung selbst suchen und nicht die Früchte der Erfahrung, die immer von einer der Leidenschaften dieser feuerfarbenen Welt entflammt sein müssen, die das Leben interessant finden nicht um seines Geheimnisses, sondern um seiner Situationen willen, wegen seiner Pulsschläge, nicht wegen seines Zweckes, so wird die Leidenschaft für die Schönheit, wie sie die dekorativen Künste hervorbringen, sie mehr befriedigen, als politische oder re-

ligiöse Begeisterung, Begeisterung für die Menschheit, Ekstase oder Leid der Liebe. Denn die Kunst tritt in erster Linie an uns heran mit dem Anspruch, unseren Augenblicken die höchste Wonne zu geben und nur um jener Augenblicke willen. Das gilt also von denen, für die das Ziel des Lebens das Denken ist. Was die anderen angeht, die der Meinung sind, daß es kein Leben ohne Arbeit gibt, so sollte ihnen diese Bewegung besonders teuer sein; denn, wenn unsere Tage unfruchtbar sind ohne Fleiß, so ist Fleiß ohne Kunst bloße Barbarei. Holzhauer und Wasserträger müssen zwar immer unter uns sein. Unsere modernen Maschinen haben die Arbeit des Menschen schließlich doch nicht sehr erleichtert; so möge wenigstens der Krug, der am Brunnen steht, schön sein, und die Tagesarbeit wird dadurch gewiß erleichtert werden, möge das Holz so sein, daß es eine liebliche Form, eine anmutige Zeichnung annehmen kann, und der Arbeiter wird nicht länger Unzufriedenheit, sondern Freude bei der Arbeit empfinden. Denn was ist der Schmuck anders als der Ausdruck der Freude des Arbeiters an seinem Werke. Und nicht der Freude bloß — sie ist etwas Großes, aber doch noch nicht genug —, sondern der Gelegenheit, seine eigene Individualität auszudrücken, die, wie das Wesen alles Lebens, die Quelle aller Kunst ist. „Ich habe versucht," sagte Morris einmal zu mir, „jeden meiner Arbeiter zu einem Künstler zu machen, und wenn ich sage zu einem Künstler, so meine ich zu einem Menschen." Dann ist für den Arbeiter, welches auch sein Handwerk sei, die Kunst nicht länger ein Purpurgewand, das von einem Sklaven gewebt und über den bleichen Körper eines aussätzigen Königs geworfen wird, um die Sünde seiner Ausschweifung zu verbergen und zu schmücken, sondern vielmehr der schöne und edle Ausdruck eines Lebens, das etwas Schönes und Edles in sich birgt.

Und so müssen Sie Ihren Arbeiter aussuchen und ihm, soweit es möglich ist, die richtige Umgebung geben, denn dann vergessen Sie nicht, daß der wirkliche Prüfstein und die Tüchtigkeit eines Arbeiters nicht auf seinem Ernst und auch nicht einmal auf seinem Fleiß beruht, sondern bloß auf seiner Fähigkeit zu entwerfen, und „der Entwurf ist nicht der Sproß müßiger Laune, er ist vielmehr das durchdachte Resultat angehäufter Beobachtung und schöner Gewohnheit". Aller Unterricht der Welt nutzt nichts, wenn Sie den Arbeiter nicht mit glücklichen Einflüssen und schönen Dingen umgeben. Es ist unmöglich, daß er richtige Ideen über die Farbe habe, wenn er nicht die lieblichen Farben der Natur unverdorben sieht; es ist unmöglich, daß er schöne Vorfälle und Handlungen liefert, wenn er nicht schöne Vorfälle und Handlungen in der ihn umgebenden Welt sieht.

Denn um das Mitgefühl zu pflegen, muß man unter lebendigen Dingen sein und an sie denken, und um die Bewunderung zu pflegen, muß man unter schönen Dingen sein und sie betrachten. „Der Stahl von Toledo und die Seide von Genua gaben nur der Unterdrückung Stärke und dem Stolze Glanz", wie Ruskin sagt; lassen Sie es Ihre Sache sein, eine Kunst zu schaffen, die von den Händen des Volkes zur Freude des Volkes gemacht wird und um das Herz des Volkes zu rühren; eine Kunst, die Ihr Ausdruck Ihrer Freude am Leben ist. Es gibt nichts, was im gemeinen Leben so niedrig wäre, was in gemeinen Dingen so gewöhnlich wäre, daß Ihre Berührung es nicht veredeln könnte; nichts im Leben, was die Kunst nicht heiligen kann.

Einige von Ihnen werden vermutlich in Verbindung mit der ästhetischen Bewegung in England von zwei Blumen gehört haben, von denen man (ich versichere Ihnen, mit Unrecht) behauptet, sie seien die Nahrung einiger ästhetischer junger Männer. Nun wohl, lassen Sie mich Ihnen sagen,

daß der Grund, warum wir die Lilie und die Sonnenblume lieben, was auch Herr Gilbert Ihnen ſagen mag, nicht in irgendeiner vegetabiliſchen Mode zu ſuchen iſt, ſondern weil dieſe beiden lieblichen Blumen in England die vollkommenſten Muſter der Zeichnung ſind, weil ſie ſich am natürlichſten zur dekorativen Kunſt eignen, denn die prunkhafte, löwenartige Schönheit der einen, die köſtliche Lieblichkeit der anderen gewähren dem Künſtler die vollendetſte, vollkommenſte Freude.

Und ſo möge es bei euch ſein: keine Blume ſei auf euren Matten, die ihre Ranken nicht um eure Kiſſen flicht, kein kleines Blatt in euren Rieſenwäldern, das ſeine Form nicht dem Zeichenſtift leiht, kein gebogener Zweig der wilden Roſe oder des Brombeerſtrauches, der nicht im geſchnitzten Schwibbogen oder Fenſterſims oder in Marmor verewigt wäre. Kein Vogel ſei in eurer Luft, der das ſchillernde Wunderſpiel ſeiner Farben, den köſtlichen Schwung ſeiner geſpannten Flügel nicht böte, um die Köſtlichkeit einfacher Verzierung noch köſtlicher zu machen. Wir verbringen, ein jeder von uns, unſere Tage damit, daß wir nach dem Geheimnis des Lebens ſuchen. Nun wohl, das Geheimnis des Lebens liegt in der Kunſt.

Die Ausstattung des Hauses

In Amerika auf Wildes Tour im Jahre 1882 gehaltene Vorlesung. Sie wurde angekündigt als Vorlesung über „Die praktische Anwendung der Grundsätze der ästhetischen Theorie auf die äußere und innere Ausstattung des Hauses nebst Bemerkungen über Kleidung und persönlichen Schmuck." Der früheste Zeitpunkt, zu dem sie nachweislich gehalten worden ist, ist der 11. Mai 1882.

In meiner letzten Vorlesung habe ich Ihnen einen Ausschnitt aus der Geschichte der Kunst in England geboten. Ich suchte dem Einflusse der französischen Revolution auf ihre Entwicklung nachzugehen. Ich sagte einiges über die Dichtung Keats' und die präraffaelitische Schule. Aber ich möchte die Bewegung, welche ich die englische Renaissance genannt habe, nicht unter einem noch so hohen Palladium oder einem noch so verehrten Namen in Schutz nehmen. Ihre Wurzeln wird man in der Tat in längst vergangenen Dingen zu suchen haben und nicht, wie einige glauben möchten, in der Phantasie einiger junger Leute — obwohl ich keineswegs sicher bin, daß es etwas viel Besseres geben kann, als die Phantasie einiger junger Leute.

Als ich bei einer früheren Gelegenheit vor Ihnen erschien, hatte ich von amerikanischer Kunst nichts zu Gesicht bekommen, als die dorischen Säulen und die korinthischen Schornsteine, die man auf Ihrem Broadway und der Fifth Avenue sieht. Seitdem habe ich auf der Tour durch Ihr Land wohl fünfzig bis sechzig verschiedene Städte besucht. Was Ihrem Volke meines Erachtens nottut, ist nicht so sehr hohe, phantasiereiche Kunst als vielmehr diejenige, welche den zum täglichen Gebrauch bestimmten Hausrat adelt. Gewiß, der Dichter wird singen und der Künstler bilden, mag die Welt ihn loben oder tadeln. Er hat seine Welt für sich und hängt nicht von seinen Mitmenschen ab. Aber der Handwerker hat

sich nach Ihrer Neigung und Ihren Ansichten zu richten. Er bedarf Ihrer Ermutigung, und er braucht eine schöne Umgebung. Ihr Volk liebt die Kunst, ehrt aber den Handwerker nicht hinreichend. Jene Millionäre freilich, die Europa zu ihrem Vergnügen plündern können, brauchen es sich nicht angelegen sein zu lassen, das Handwerk zu ermutigen; aber ich spreche von denen, deren Verlangen nach schönen Gegenständen größer ist als ihre Mittel. Ein überall wiederkehrender Übelstand scheint mir zu sein, daß Ihre Handwerker keinen Sinn für hohe Aufgaben haben. Sie dürfen nicht gleichgültig hiergegen sein, weil die Kunst nicht etwas ist, das Sie frei wählen oder aufgeben können. Sie ist vielmehr ein notwendiges Bedürfnis des menschlichen Lebens.

Und was bedeutet jener schöne Schmuck, den wir Kunst nennen? In erster Linie bedeutet er etwas Wertvolles für den Schaffenden und die Freude, die er bei der Gestaltung des Schönen notwendig empfindet. Das Kennzeichen aller guten Kunst ist nicht, daß etwas sorgfältig oder schön gestaltet ist, denn das läßt sich auch auf mechanischem Wege erreichen, sondern daß es mit dem Kopfe und dem Herzen des Schaffenden ausgeführt ist. Ich kann nicht oft genug betonen, daß schöne und verständige Entwürfe bei allem Schaffen notwendig sind. Ich ahnte nicht, bis ich in einige Ihrer einfacheren Städte kam, daß so viel schlechte Arbeit ausgeführt würde. Ich fand, wohin ich kam, schlechte, gräßlich gemusterte Tapeten vor, bunte Teppiche und jenen alten Sünder, das Roßhaarsofa, dessen dumme, gleichgültige Miene stets so etwas Niederdrückendes hat. Ich fand ausdruckslose Kronleuchter und fabrikmäßig hergestellte Möbel, durchweg aus Palisanderholz, welches unter der Last des allgegenwärtigen Interviewers gräßlich knarrte. Ich traf den kleinen eisernen Ofen an, den man stets mit mechanisch

hergestelltem Zierat auszustatten beliebt und der etwas ebenso Verdrießliches darstellt wie ein Regentag oder irgendeine andere besonders scheußliche Einrichtung. Wo man außergewöhnlicher Verschwendung frönte, war er mit zwei Totenurnen geschmückt.

Man muß immer im Auge behalten, daß das, was von einem ehrlichen Arbeiter gut und sorgfältig nach einem verständigen Plane hergestellt ist, mit den Jahren noch an Schönheit und Wert gewinnt. Die alten Möbel, welche vor zweihundert Jahren von den „Pilgervätern" herübergebracht wurden und welche ich in Neu-England sah, sind heute noch gerade so gut und schön wie zur Zeit ihres ersten Eintreffens. Vor allem müssen Sie nun Künstler mit Handwerkern zusammenbringen. Handwerker können nicht leben, sicherlich nicht gedeihen, ohne eine solche Gemeinschaft. Trennen Sie diese beiden, so rauben Sie der Kunst jede geistige Triebkraft.

Sodann müssen Sie den Handwerker in eine schöne Umgebung hineinstellen. Der Künstler ist nicht von den äußeren Sinneseindrücken abhängig. Er hat seine Visionen und seine Traumwelt, von denen er zehrt. Aber der Handwerker braucht den Anblick gefälliger Formen, wenn er des Morgens an die Arbeit geht und des Abends heimkehrt. Und im Zusammenhange damit möchte ich versichern, daß edle und schöne Entwürfe nie das Ergebnis müßiger Einbildung oder zielloſen Dahinträumens sind. Sie ergeben sich nur aus der fortgesetzten Gewohnheit langer und reizvoller Beobachtung. Und doch lassen sich solche Dinge nicht lehren. Richtige Vorstellungen davon können nur diejenigen erlangen, die an den Anblick schöner und in wohltuenden Farben gehaltener Räume gewöhnt worden sind.

Eine der schwierigsten Aufgaben ist es für uns vielleicht, eine ansehnliche und gefällige menschliche Tracht zu wählen.

Das Leben würde viel freudvoller sein, wenn wir uns an die Verwendung aller möglichen schönen Farben bei der Herstellung unserer Kleider gewöhnen wollten. Die Kleidung der Zukunft wird, glaube ich, reichlich vom Faltenwurf Gebrauch machen und in möglichst heiteren Farben gehalten sein. Gegenwärtig haben wir allen Adel der Tracht verloren und dadurch den modernen Bildhauer fast zugrunde gerichtet. Und wenn wir um uns blicken auf die Figuren, welche unsere Parks schmücken, so möchte man fast wünschen, wir hätten die edle Kunst ganz getötet. Und sehen wir den Frack des Gesellschaftszimmers in Bronze oder Weste und Rock in Marmor verewigt, so scheint uns der Tod doppelt schrecklich. Aber freilich, durchlaufen wir die Geschichte der Trachten, um nach einer Antwort auf die vorgelegten Fragen zu suchen, so finden wir weniges, das schön oder angemessen wäre. Eine der früheſten Formen ist die griechische Faltentracht, welche trefflich für junge Mädchen paßt. Und dann, meine ich, wird man uns ein wenig Begeisterung für die Tracht der Zeit Karls I. verstatten, welche in der Tat so schön ist, daß, trotzdem die Kavaliere sie erfanden, sie von den Puritanern nachgeahmt wurde. Und dann darf man nicht an der zu jener Zeit üblichen Tracht für die Kinder vorübergehen. Es war wirklich ein goldenes Zeitalter für die Kleinen. Ich glaube nicht, daß sie jemals so lieblich ausgesehen haben, wie auf den Bildern jener Zeit. Die Kleidung des letzten Jahrhunderts in England ist auch ausnehmend zierlich und anmutig. Es liegt nichts Absonderliches oder Seltsames darin, sondern sie ist voller Harmonie und Schönheit. Heutzutage, wo wir unter dem Eindringen der modernen Putzmacherin furchtbar gelitten haben, hören wir, wie Damen sich rühmen, daß sie ein Kleid nicht mehr als einmal tragen. In früheren Tagen, als die Kleider mit schönen Mustern verziert und mit ausgesuchter

Stickerei gearbeitet waren, setzten die Damen ihren Stolz vielmehr darin, ein Gewand selbst zu verfertigen, es oft zu tragen und es ihren Töchtern einmal zu vererben, ein Verfahren, das sehr geschätzt werden würde von einem modernen Ehegatten, der die Rechnungen seiner Frau bezahlen muß.

Und wie soll man sich kleiden? Es gibt Leute, welche sagen, sie legten keinen besonderen Wert auf ihre Kleidung, sie sei nebensächlich. Ich muß leider erklären, daß ich das auch von Ihnen glaube. Auf allen meinen Reisen durch das Land waren die einzigen gut gekleideten Leute, die ich gesehen habe — und hierbei muß ich entschieden die höfliche Entrüstung der Stutzer aus der Fifth Avenue ablehnen — die Bergarbeiter aus dem Westen. Auf ihren breitkrempigen Hüten, welche die Gesichter gegen die Sonne beschatteten und gegen Regen schützten, und auf ihrem Mantel, welcher das bei weitem schönste Stück Drapierung darstellt, das je erdacht wurde, kann der Blick wohl mit Bewunderung verweilen. Auch ihre hohen Stiefel waren vernünftig und praktisch. Sie trugen nur, was bequem und daher schön war. Als ich sie ansah, mußte ich unwillkürlich mit Bedauern an die Zeit denken, wo die malerisch gekleideten Bergarbeiter nach Erwerbung eines Vermögens nach dem Osten gehen würden, um wieder alle Abscheulichkeiten der heutigen eleganten Tracht anzunehmen. So interessiert war ich wahrhaftig, daß ich einigen von ihnen das Versprechen abnahm, daß, wenn sie wieder im Gedränge der östlichen Zivilisation erschienen, sie auch weiterhin ihre gefällige Kleidung tragen würden. Aber sie werden das wohl schwerlich tun.

Was Amerika nun heute nottut, ist eine Schule für vernünftige Kunst. Schlechte Kunst ist um vieles schlimmer als überhaupt keine Kunst. Sie müssen Ihren Handwerkern

Proben guter Arbeit zeigen, so daß sie schließlich wissen, was einfach, wahr und schön ist. Zu dem Zweck möchte ich, daß Sie diesen Schulen ein Museum angliederten — nicht eines jener furchtbaren modernen Institute, wo eine ausgestopfte und sehr staubige Giraffe und ein oder zwei Kästen mit Fossilien zu sehen sind, sondern eine Stätte, wo Beispiele der Kunstdekoration, aus verschiedenen Zeiten und Ländern, gesammelt sind. Solch eine Stätte ist das South Kensington Museum in London, auf welches wir größere Hoffnungen für die Zukunft setzen als auf irgend etwas anderes. Dorthin gehe ich jeden Sonnabend abend, wo das Museum länger geöffnet ist als gewöhnlich, um mir den Handwerker, den Holzarbeiter, den Glasbläser und den Metallarbeiter anzusehen. Und hier ist es auch, wo der feingebildete Mann mit dem Handwerker, der zu seiner Freude beiträgt, in nahe Berührung kommt. Er erfährt so mehr von dem Adel des Handwerkers, und der Handwerker, welcher die Wertschätzung fühlt, wird sich so mehr des Adels seiner Arbeit bewußt.

Sie haben zu viele weiße Wände! Mehr Farbe ist nötig! Sie sollten solche Männer wie Whistler in Ihrer Mitte haben, die Sie die Schönheit und Freude der Farbe lehrten. Nehmen Sie Whistlers „Symphonie in Weiß", unter der Sie sich zweifelsohne etwas ganz Seltsames vorgestellt haben. Es ist nichts der Art. Stellen Sie sich einen kühlen, grauen, hier und da weiß bewölkten Himmel vor, eine graue See und drei wunderbar schöne weiß gekleidete Gestalten, welche sich über das Wasser herabneigen und weiße Blüten aus ihren Fingern gleiten lassen. Hier werden Sie durch keinen umständlichen geistigen Plan verwirrt und durch keine Metaphysik, von der wir in der Kunst gerade genug gehabt haben. Aber wenn die einfache und bloße Farbe den richtigen Grundton anschlägt, ist die ganze Idee klar.

Ich betrachte Whistlers berühmtes Pfauenzimmer als das Schönste in bezug auf Färbung und Kunstdekoration, was die Welt gekannt hat, seit Correggio jenes wundervolle Zimmer in Italien gemalt hat, wo die kleinen Kinder auf den Mauern tanzen. Whistler hat, kurz bevor ich fortkam, ein anderes Zimmer fertiggestellt, ein Frühstückszimmer in Blau und Gelb. Die Decke war in lichtem Blau, die Kunsttischlerarbeit und die Möbel waren aus gelbem Holz, die Fenstervorhänge weiß und gelb durchwirkt, und wenn die Tafel zum Frühstück mit zierlichem, blauem Porzellan gedeckt wurde, so kann man sich nichts so Schlichtes und zugleich so Freudiges vorstellen.

Der Mangel, welchen ich an den meisten Ihrer Räume beobachtet habe, ist das augenscheinliche Fehlen eines bestimmten Planes für die Farbengebung. Es ist nicht alles auf einen Grundton abgestimmt, wie es sein sollte. Die Gemächer sind gedrängt voll von niedlichen Dingen, die aber keine Beziehung zueinander haben. Und dann müssen Ihre Künstler das, was zu einfacherem Gebrauche dient, verschönern. In Ihren Kunstschulen habe ich keinen Versuch gefunden, solche Geräte wie Gefäße für Wasser zu verzieren. Ich kenne nichts Häßlicheres als den üblichen Wasserkrug. Ein Museum könnte mit den verschiedenen Arten von Wassergefäßen gefüllt werden, welche in heißen Ländern im Gebrauch sind. Und doch lassen wir uns auch weiterhin den häßlichen Krug mit dem Griff bloß auf einer Seite gefallen. Ich sehe nicht den tieferen Sinn davon, daß man Tafelgeschirr mit Sonnenuntergängen und Suppenteller mit Mondscheinszenen ausschmückt. Ich glaube nicht, daß es den Genuß der Ente irgendwie erhöht, wenn man sie aus solchen Herrlichkeiten herausnimmt. Auch wollen wir keinen Suppenteller, dessen Boden in die Ferne zu schwinden scheint. Man fühlt sich in einer solchen Lage weder

ſicher noch behaglich. Ich habe tatſächlich in den Kunſtſchulen des Landes nicht gefunden, daß der Unterſchied zwiſchen dekorativer und ſchöpferiſcher Kunſt klargemacht wurde.

Die Grundbedingungen der Kunſt ſollen einfach ſein. Beträchtlich mehr hängt vom Herzen ab als vom Kopf. Die richtige Wertſchätzung der Kunſt iſt nicht durch einen ſorgſam ausgearbeiteten Studienplan ſichergeſtellt. Die Kunſt erfordert vor allem eine gute, geſunde Atmoſphäre. Die künſtleriſchen Motive finden ſich noch ebenſo in unſerer nächſten Umgebung wie einſt in der Alten. Und die Gegenſtände ſind von dem ernſten Bildhauer und dem Maler noch genau ſo leicht zu finden. Nichts iſt maleriſcher und anmutiger als ein Mann bei der Arbeit. Der Künſtler, welcher zum Spielplatz der Kinder geht, ſie bei ihrem Spiel beobachtet und den Knaben ſich bücken ſieht, um ſeinen Schuh zuzubinden, wird noch immer dieſelben Gegenſtände finden, welche die Aufmerkſamkeit der alten Griechen erregten, und ſolche Beobachtungen und die daraus hervorgehenden bildlichen Darſtellungen werden ſehr dazu beitragen, den törichten Eindruck zu berichtigen, daß geiſtige und körperliche Schönheit ſtets getrennt ſeien.

Ihnen vielleicht mehr als irgendeinem anderen Lande hat die Natur in großmütiger Weiſe Material für Künſtler geliefert. Sie haben Marmorbrüche, wo das Geſtein hinſichtlich der Färbung ſchöner iſt als irgendeines, das die Griechen je zu ihrer ſchönen Kunſt beſaßen, und dennoch ſehe ich Tag für Tag vor dem großen Bauwerk eines albernen Menſchen, der das ſchöne Material gebraucht hat, als ob es nicht faſt über die Maßen koſtbar wäre. Marmor ſollte ausſchließlich von feinen Arbeitern verarbeitet werden. Nichts hinterließ bei mir auf meiner Reiſe durch das Land ein größeres Gefühl der Leere als das völlige Fehlen von Schnitzwerk an Ihren Häuſern. Schnitzwerk iſt die ein-

fachſte der dekorativen Künſte. In der Schweiz verſchönert ſchon der kleine barfüßige Knabe die Vorhalle von ſeines Vaters Haus durch Proben der Kunſtfertigkeit in dieſer Richtung. Warum ſollten denn amerikaniſche Jungen nicht beträchtlich mehr und Beſſeres leiſten als Schweizer Jungen?

Es gibt meiner Meinung nach nichts Roheres hinſichtlich der Auffaſſung und Gemeineres hinſichtlich der Ausführung als die moderne Juwelierkunſt. Das iſt etwas, das ſich leicht beheben läßt. Etwas Beſſeres ſollte aus dem ſchönen Golde hergeſtellt werden, welches in Ihren Bergſchluchten angehäuft und die Flußbetten entlang verſtreut iſt. Als ich in Leadville war und darüber nachdachte, daß all das glänzende Silber, welches ich aus den Minen kommen ſah, zu häßlichen Dollars verarbeitet würde, ſtimmte mich das traurig. Es ſollte zu etwas Dauerndem geſtaltet werden. Die goldenen Tore zu Florenz ſind heute noch ebenſo ſchön wie zu der Zeit, als Michel Angelo ſie ſah.

Wir ſollten mehr vom Handwerker ſehen als es der Fall iſt. Wir ſollten nicht damit zufrieden ſein, den Händler zwiſchen uns zu haben — den Händler, der nichts verſteht von dem, was er verkauft, außer daß er beträchtlich zu viel dafür fordert. Und die Beobachtung des Handwerkers wird uns jene höchſt wichtige Lehre beibringen, daß jede vernünftige Arbeit edel iſt.

Ich habe in meiner letzten Vorleſung geſagt, daß die Kunſt eine neue Verbrüderung unter den Menſchen herbeiführen würde, indem ſie eine Weltſprache herſtellt. Ich ſagte, daß unter ihren wohltätigen Einflüſſen der Krieg vielleicht verſchwinden würde. Wenn ich dies bedenke, welchen Platz kann ich der Kunſt dann in unſerer Erziehung anweiſen? Wenn Kinder unter lauter ſchönen und lieblichen Dingen aufwachſen, werden ſie mehr und mehr die Schönheit lieben

und die Häßlichkeit verabscheuen lernen, ehe sie den Grund dafür kennen. Wenn Sie in ein Haus gehen, in dem alles roh ist, finden Sie abgebröckelte, zerbrochene und unansehnliche Sachen. Niemand befleißigt sich irgendwelcher Sorgfalt. Wenn alles ausgesucht und fein ist, eignet man sich Vornehmheit und verfeinerte Lebensart unbewußt an. Als ich in San Franzisko war, besuchte ich oft das Chinesenviertel. Dort sah ich gewöhnlich einem großen, plumpen chinesischen Arbeiter beim Graben zu und sah ihn täglich seinen Tee aus einer kleinen Tasse trinken, die so fein war wie ein Blütenblatt, während in allen großen Hotels des Landes, wo man Tausende von Dollars für große vergoldete Spiegel und prunkhafte Säulen vergeudet hat, mir der Kaffee oder die Schokolade in $1^1/_4$ Zoll dicken Tassen verabreicht wurde. Ich glaube, daß ich Anspruch auf etwas Hübscheres gehabt habe.

Die Kunstsysteme der Vergangenheit sind von Philosophen erdacht worden, welche die menschlichen Wesen als Hemmnisse ansahen. Sie haben versucht, den Geist der Knaben zu erziehen, bevor sie welchen hatten. Wieviel besser würde es in diesen frühen Jahren sein, die Kinder zu lehren, ihre Hände in vernünftigem Dienste der Menschheit zu gebrauchen! Ich wünschte, daß mit jeder Schule eine Werkstatt verbunden wäre und daß eine Stunde täglich dem Unterricht in einfachen dekorativen Künsten gewidmet würde. Es wäre eine goldene Stunde für die Kinder! Und Sie würden bald einen Stamm von Handwerkern gewinnen, der das Aussehen Ihres Landes umgestalten würde. Ich habe nur eine solche Schule in den Vereinigten Staaten gesehen, das war in Philadelphia, und zwar eine Gründung meines Freundes Leyland. Ich habe mich dort gestern aufgehalten und etwas von der Arbeit heute nachmittag hier mitgebracht, um es Ihnen zu zeigen. Hier sind zwei Schei-

ben aus gehämmertem Meſſing: Die Zeichnungen auf ihnen ſind ſchön, die Ausarbeitung iſt einfach, und das Geſamtergebnis iſt zufriedenſtellend. Die Arbeit iſt von einem kleinen zwölfjährigen Knaben ausgeführt. Dies hier iſt eine hölzerne Schale, welche von einem kleinen dreizehnjährigen Mädchen verziert iſt. Die Zeichnung iſt anmutig und die Farbengebung zart und hübſch. Hier ſehen Sie eine ſchöne Holzſchnitzerei, welche ein kleiner neunjähriger Knabe fertiggeſtellt hat. Bei ſolch einer Arbeit wie dieſer lernen die Kinder Ehrlichkeit in der Kunſt. Sie lernen den Lügner in der Kunſt verabſcheuen — den Mann, der Holz ſo bemalt, daß es wie Eiſen ausſieht, oder Eiſen ſo, daß es wie Stein anmutet. Es iſt eine praktiſche Schule der Moral. Keinen beſſeren Weg gibt es, die Natur lieben zu lernen, als die Kunſt zu verſtehen! Das macht jede Blume des Feldes in unſeren Augen wertvoller! Und der Knabe, welcher das Schöne ſieht, das aus einem fliegenden Vogel wird, wenn er auf Holz oder Leinwand übertragen iſt, wird wahrſcheinlich nicht den üblichen Stein werfen. Wir müſſen dem Leben noch etwas Geiſtiges hinzufügen! Nichts iſt ſo unedel, daß die Kunſt es nicht heiligen kann!

Die Kunst und der Handwerker

Die Bruchstücke, aus welchen diese Vorlesung besteht, sind durchweg den erst kürzlich entdeckten Originalhandschriften entnommen. Es ist weder sicher, daß sie alle derselben Vorlesung angehören, noch daß sie alle zur gleichen Zeit geschrieben worden sind. Einige Abschnitte sind zu Philadelphia im Jahre 1882 geschrieben worden.

Man äußert sich oft so, als ob zwischen dem Schönen und dem Nützlichen ein Gegensatz bestände. Tatsächlich jedoch steht nur die Häßlichkeit in Gegensatz zur Schönheit: alle Dinge sind entweder schön oder häßlich, und der Nutzen wird stets auf der Seite des Schönen sein, weil die schöne Ausschmückung immer auf der Seite des Schönen ist, weil die schöne Ausschmückung immer ein Ausdruck der Art ist, wie man etwas benutzt, und des Wertes, welchen man ihm beimißt. Kein Arbeiter wird schlechte Arbeit in schöner Weise verzieren, noch kann man ohne schöne Entwürfe gute Handwerker oder Arbeiter bekommen. Dessen sollte man ganz gewiß sein! Wenn die Entwürfe in einem Handwerk oder Gewerbe dürftig und wertlos sind, wird man nur dürftige und wertlose Arbeiter dafür bekommen, aber in dem Augenblick, wo man vornehme und schöne Entwürfe hat, da bekommt man auch Männer von Können, von Verständnis und von Gefühl dafür. Gute Aufgaben sichern einem Handwerker, die nicht bloß mit den Händen, sondern auch mit Herz und Kopf arbeiten; im anderen Falle wird man nur den Dummkopf oder den Müßiggänger für seine Arbeit bereitfinden.

Daß die Schönheit im Leben etwas ist, das nicht ins Gewicht fällt, werden wohl nur wenige Leute zu behaupten wagen. Und doch handeln die meisten gebildeten Leute so, als ob es so wäre. Dadurch benachteiligen sie sowohl sich selbst als auch ihre Nachkommen. Denn die Schönheit,

welche die Kunſt fordert, iſt keine bloße Beigabe des menſchlichen Lebens, welche man nach Belieben wählen oder aufgeben kann, ſondern eine poſitive Lebensnotwendigkeit, wenn wir unſer Leben ſo führen ſollen, wie es die Natur beſtimmt hat, d. h. wenn wir nicht damit zufrieden ſein wollen, unter die Würde des Menſchen herabzuſinken.

Glauben Sie nicht, daß der Handelsgeiſt, welcher die Grundlage Ihres Lebens und Ihrer Städte hier bildet, der Kunſt zuwiderlaufe! Wer hat denn die ſchönen Städte der Welt erbaut, wenn nicht Männer des Handels, und zwar ausſchließlich ſolche? Genua iſt von ſeinen Handelsherren erbaut worden, Florenz von ſeinen Bankiers, und die Stadt Venedig, die lieblichſte von allen, durch ihre vornehmen und ehrenhaften Kaufleute.

Ich möchte nicht etwa, wohlgemerkt, daß Sie ein neues Piſa erbauen oder das künſtleriſche Leben des dreizehnten Jahrhunderts wieder erſtehen laſſen. Die Lebensbedingungen, mit denen Sie Ihre Handwerker umgeben müſſen, ſind die des modernen amerikaniſchen Lebens, weil die Aufgaben, die Sie jetzt von Ihren Handwerkern verlangen müſſen, ſo beſchaffen ſind, daß ſie das moderne amerikaniſche Leben ſchön geſtalten ſollen. Die Kunſt, die wir brauchen, muß auf allen Erfindungen der modernen Ziviliſation aufgebaut und allen Lebensbedürfniſſen des neunzehnten Jahrhunderts angepaßt ſein.

Glauben Sie etwa z. B., daß wir uns dem Maſchinenweſen feindlich ſtellen? Ich verſichere Ihnen, daß wir es hochachten; wir achten es durchaus, wenn es ſeine eigentliche Aufgabe erfüllt, wenn es den Menſchen von unwürdiger und ſeelenloſer Arbeit befreit, nicht aber, wenn es das verrichten will, was nur dann von Wert iſt, wenn Hand und Herz des Menſchen es geſchaffen haben. Aller mechaniſch hergeſtellte Zierat ſei verpönt! Er iſt durchweg ſchlecht,

wertlos und häßlich. Und verwechseln wir nicht das Mittel der Ziviliſation mit dem Ziele der Ziviliſation! Die Dampfmaſchine, das Telephon und dergleichen ſind alles wunderbare Einrichtungen, aber man bedenke ſtets, daß der Wert derſelben völlig von dem edlen Gebrauche abhängt, den wir davon machen, von dem edlen Geiſte, in welchem wir ſie uns nutzbar machen, und nicht in den Dingen ſelbſt liegt.

Es iſt ohne Zweifel ein großer Vorteil, zu einem Menſchen bei den Antipoden durchs Telephon plaudern zu können; der Vorteil davon hängt jedoch gänzlich von dem Werte deſſen ab, was die beiden Leute einander zu ſagen haben. Wenn der eine bloß Klatſch durch die Leitung kreiſcht und der andere dummes Zeug in den Apparat hineinflüſtert, ſo glaube man nicht, daß irgend jemand von der Erfindung weſentlichen Vorteil habe.

Der Zug, der einen gewöhnlichen Engländer mit einer Geſchwindigkeit von vierzig Meilen die Stunde durch Italien wirbelt und ihn ſchließlich nach Hauſe entſendet ohne irgendeine andere Erinnerung an das ſchöne Land, als daß er von einem Reiſeführer in Rom geprellt worden iſt oder daß er in Verona ſchlecht zu Mittag geſpeiſt hat, leiſtet weder ihm noch der Ziviliſation große Dienſte.

Aber jene ſchnelle Schar von feuerfüßigen Maſchinen, welche den brennenden Ruinen Chikagos die mildtätige Hilfe und die großmütigen Geldmittel der Welt brachte, war ebenſo edel und ſchön wie jede Engelſchar, welche je in alter Zeit die Hungrigen geſpeiſt und die Nackten bekleidet hat! Ja, ebenſo ſchön; alle Maſchinerie kann ſchön ſein, ſogar ohne beſonderen Schmuck. Man ſuche ſie nicht zu verzieren! Alle gute Maſchinerie ſtellen wir uns notgedrungen auch anmutig vor, ſchon weil die Linie der Kraft und die Linie der Schönheit eins ſind.

Geben Sie daher, wie ich bereits bemerkt habe, Ihren heutigen Arbeitern die freundliche und vornehme Umgebung, die Sie selbst schaffen können! Stattliche und einfache Bauweise für Ihre Städte, freudige und einfache Kleidung für Mann und Frau: das sind die Vorbedingungen für einen wirklichen künstlerischen Aufschwung! Denn der Künstler hat es ursprünglich nicht mit irgendwelcher Lebensanschauung, sondern mit dem Leben selbst zu tun, mit der Freude und Lieblichkeit, welche täglich von einer schönen äußeren Welt in Aug' und Ohr dringen sollten.

Aber die Einfachheit darf nicht Leere und die freudige Farbe nicht prunkhaft sein! Denn alle wahrhaft schönen Farben sind abgestufte Farben, Farben, die ineinander überzugehen scheinen — Farbe ohne Abtönung ist wie Musik ohne Harmonie, bloßer Mißklang. Die dürftige Bauweise, die vulgären und schreienden Anzeigen, die nicht nur Ihre Städte, sondern sogar jeden Fels und Fluß, den ich in Amerika bis jetzt zu Gesicht bekommen habe, verunzieren, all das ist gänzlich unzureichend. Auch eine Kunstschule brauchen wir in jeder Stadt. Es sollte ein stattliches und vornehmes Gebäude sein und die besten Muster der besten Kunst der Welt enthalten. Überdies dürfen Sie Ihre Zeichner nicht in ein kahles, weißgetünchtes Zimmer setzen und ihnen zumuten, in solch einer niederdrückenden und farblosen Umgebung, wie ich sie in vielen der amerikanischen Zeichenschulen angetroffen habe, zu arbeiten. Sondern geben Sie ihnen eine schöne Umgebung! Weil Sie in Ihrem Künstler eine ständige Richtschnur und ein Muster des Geschmacks großziehen wollen, muß er stets neben und vor sich Muster der besten dekorativen Kunst der Welt haben, so daß Sie zu ihm sagen können: „Dies ist gute Arbeit! Ein Grieche, ein Italiener oder ein Japaner hat sie vor so und so vielen Jahren geschaffen, aber sie ist ewig jung,

weil ewig schön. Wirken Sie in diesem Geiste und Sie werden dann sicherlich das Richtige treffen! Kopieren Sie dieselbe nicht etwa, sondern arbeiten Sie nur mit derselben Liebe, derselben Ehrfurcht und demselben Fluge der Phantasie!" Sie müssen ihn Farbengebung und Zeichnung lehren, ihn lehren, wie alle schönen Farben abgestufte Farben sind und schreiende Farben das eigentliche Wesen des Vulgären ausmachen. Weisen Sie ihn auf die Eigenart eines beliebigen schönen Naturgegenstandes hin, wie z. B. einer Rose, oder eines beliebigen schönen Kunstgegenstandes, wie z. B. eines orientalischen Teppichs — diese liegt nur in der richtigen Farbenabstufung, bei der ein Ton dem anderen entspricht, wie die entsprechenden Akkorde einer Symphonie. Lehren Sie ihn, wie der wahre Künstler nicht etwa erst die Zeichnung entwirft und sie dann koloriert, sondern wie er gleich in Farbe zeichnet, in Farbe schafft und auch in Farbe denkt! Zeigen Sie ihm, wie die prächtigsten bunten Glasfenster in Europa einen Untergrund aus weißem Glase haben und die prächtigsten orientalischen Teppiche einen solchen von abgetönten Farben, so daß die Grundfarben in das weiße Glas und die Tonfarben wie glänzende Juwelen in düsteres Gold eingefaßt sind. Und dann zeigen Sie ihm hinsichtlich der Zeichnung, wie der wahre Zeichner zuerst einen gegebenen begrenzten Raum ins Auge fassen wird, eine kleine Scheibe aus Silber vielleicht wie eine griechische Münze oder den ausgedehnten Raum einer mit Schnitzwerk verzierten Decke oder eine gewaltige Wand, wie sie Tintoretto in Venedig gewählt hat — einerlei welchen Raum — und diesem begrenzten Raume wird er, da die erste Bedingung der Ausschmückung die Begrenzung der Größe des erforderten Materials ist, die Wirkung verleihen, als ob er völlig von der Ausschmückung erfüllt wäre, so von ihr erfüllt wie ein goldener Becher von Wein, so vollständig, daß

man nichts hinwegnehmen oder hinzufügen könnte. Denn von einer guten Zeichenarbeit kann man weder etwas fortnehmen, noch etwas zu ihr hinzufügen, da jedes winzige Teilchen der Zeichnung ebenso absolut notwendig und lebenswichtig für die Wirkung des Ganzen ist wie eine Note oder ein musikalischer Akkord für eine Beethovensche Sonate.

Aber ich sprach von der Wirkung dieser vollständigen Erfüllung, weil dies wiederum für eine gute Zeichnung wesentlich ist. Mit einem einfachen Gezweige und einem fliegenden Vogel wird ein japanischer Künstler den Eindruck zu erwecken verstehen, daß er den Rohrfächer oder das lackierte Kästchen, an welchem er gerade arbeitet, vollkommen mit anmutiger Zeichnung bedeckt hat, nur weil er genau weiß, wo er sie anzubringen hat. Alle gute Zeichnung hängt von der Beschaffenheit des benutzten Werkzeuges ab und dem Gebrauch, den man davon machen will. Zu dem Ersten, was ich in einer amerikanischen Zeichenschule gesehen habe, gehörte, daß eine junge Dame eine romantische Mondscheinlandschaft auf eine große runde Schüssel malte und daß eine andere junge Dame einen Satz Teller mit einer Reihe von Sonnenuntergängen in den merkwürdigsten Farben versah. Lassen Sie Ihre Damen getrost Mondscheinlandschaften und Sonnenuntergänge malen, aber nicht auf Teller oder Schüsseln. Sie mögen zu solcher Arbeit vielmehr Leinwand oder Papier nehmen, aber nicht Ton oder Porzellan! Sie malen sonst nur verkehrte Gegenstände auf verkehrtes Material, weiter nichts. Man hat sie nicht gelehrt, daß jedes Material und jedes Gefüge gewisse eigentümliche Eigenschaften hat. Die für das eine Material passende Zeichnung ist ganz und gar ungeeignet für das andere, genau so wie die Zeichnung, die Sie auf einer flachen Tischdecke anbringen würden, ganz verschieden sein müßte von der auf einem Vorhang, denn jene wird immer

glatt, dieſer in Falten gelegt ſein; und auch die Verwendung eines Gegenſtandes ſollte einen bei der Wahl der Zeichnung leiten. Man möchte ſeine Schildkröten nicht aus einem romantiſchen Mondſchein noch ſeine Muſcheln aus einem herzzerreißenden Sonnenuntergang genießen. Die Herrlichkeiten der Sonne und des Mondes ſollen unſere Landſchaftsmaler für uns darſtellen, und zwar auf den Wänden unſerer Zimmer, um uns an die unvergängliche Schönheit der Sonnenuntergänge zu erinnern, welche verblaſſen und dahinſchwinden, aber nicht wollen wir aus ihnen unſere Suppe eſſen und ſie zweimal täglich zur Küche ſenden, damit das Dienſtmädchen ſie abwäſcht und ſcheuert.

All dies iſt einfach genug und wird dennoch faſt ſtets überſehen. Ihre Kunſtſchule hier wird Ihre Mädchen und Knaben unterweiſen, Ihre zukünftigen Handwerker (denn alle Ihre Kunſtſchulen ſollten lokale Schulen ſein, Schulen für beſondere Städte). Wir ſprechen wohl von der italieniſchen Malerſchule, aber es gibt eigentlich keine italieniſche Schule; es gab bloß Schulen für jede Stadt. Jede Stadt in Italien, von Venedig, der Königin der See, bis zu der kleinen Bergfeſtung Perugia hatte ihre eigene Kunſtſchule, jede verſchieden und doch alle ſchön.

So kümmern Sie ſich nicht darum, was für eine Kunſt Philadelphia oder Neuyork hat, ſondern ſchaffen Sie durch die Hände Ihrer eigenen Bürger ſchöne Kunſt zur Freude Ihrer eigenen Bürger, denn Sie haben hier die Grundlagen für einen großen künſtleriſchen Aufſchwung.

Denn, glauben Sie mir, die Grundbedingungen der Kunſt ſind viel einfacher als man meinen möchte. Für die edelſte Kunſt verlangt man eine klare, geſunde Atmoſphäre, welche nicht, wie die unſerer engliſchen Städte, durch Qualm und Ruß und alle Scheußlichkeiten verunreinigt iſt, die aus offenen Eſſen und Fabrikſchornſteinen herrühren. Sie

müſſen auf ſtarke und geſunde Körper bei Mann und Frau halten. Kränkliche, müßige oder melancholiſche Menſchen können nicht viel in der Kunſt leiſten. Und ſchließlich iſt ein gewiſſer individualiſtiſcher Zug bei jedem Manne und bei jeder Frau erforderlich, denn das macht das Weſen der Kunſt aus — ein Verlangen von ſeiten der Menſchen, ſich ſelbſt auf die edelſte Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Und dies iſt auch der Grund dafür, daß die erhabenſte Kunſt der Welt ſtets aus einer Republik ſtammt: Athen, Venedig und Florenz — es gab da keine Könige, und daher war ihre Kunſt ebenſo edel und ſchlicht wie aufrichtig. Aber wenn Sie erfahren möchten, welche Art der Kunſt die Torheit eines Königs einem Lande aufbürdet, ſo betrachten Sie nur die dekorative Kunſt Frankreichs unter dem „grand monarque“, Ludwig XIV., die prunkenden vergoldeten Möbel, welche ſich unter dem Gefühl ihrer eigenen Abſcheulichkeit und Häßlichkeit krümmen, während eine Nymphe an jeder Ecke geziert lächelt und ein Drache an jedem Tiſchbein das Maul aufreißt. Unwahre und ungeheuerliche Kunſt iſt dies und nur für ſolche geſpreizten Perückenträger paſſend, wie es der Adel von Frankreich zu jener Zeit war, aber gänzlich unpaſſend für Sie oder für uns. Wir wollen nicht, daß der Reiche mehr ſchöne Dinge beſitze, ſondern daß der Arme mehr ſchöne Dinge ſchaffe; denn jeder iſt arm, der nicht ſchaffen kann. Auch ſoll die Kunſt, welche Sie und wir brauchen, nicht bloß ein Purpurgewand ſein, das ein Sklave gewebt hat und das man dem blutleeren Körper eines ausſätzigen Königs umwirft, um die Sünde ſeiner Ausſchweifungen zu ſchmücken oder zu verbergen, ſondern ſie ſoll vielmehr der edle und ſchöne Ausdruck des edlen und ſchönen Lebens eines Volkes ſein. Die Kunſt ſoll wiederum der glorreichſte von allen Klängen ſein, durch welche der Geiſt einer großen Nation ſeinen edelſten Ausdruck findet.

Überall um Sie herum, habe ich gesagt, liegen die Bedingungen für einen großen künstlerischen Aufschwung in jeder großen Kunst. Denken wir z. B. an den Bildhauer! Wenn ein moderner Bildhauer sagen wollte: „Alles gut und schön, aber wo kann man Gegenstände für Bildhauerei finden bei Menschen, die Gehröcke und Zylinderhüte tragen?", so würde ich ihm sagen, er solle zu den Docks einer großen Stadt gehen und die Männer beobachten, wie sie die stattlichen Schiffe volladen oder ausladen, wie sie am Rad oder an der Hebewinde arbeiten, am Seil oder Fallreep hantieren. Ich habe noch nie einen Menschen etwas Nützliches verrichten sehen, der nicht in gewissen Augenblicken seiner Arbeit anmutig gewesen wäre: nur der Nichtstuer und der Pflastertreter sind für den Künstler ebenso unnütz und uninteressant wie für sich selbst. Ich würde sodann den Bildhauer bitten, mit mir zu einer beliebigen von Ihren Schulen oder Universitäten zu gehen, zum Wettrennplatz und zum Turnplatz, um die jungen Leute zu einem Wettlauf starten zu sehen, zu sehen, wie sie den Diskus schleudern oder die Keule, wie sie niederknien, um sich die Schuhe vor dem Sprung zuzubinden, wie sie aus dem Boot heraustreten oder sich zum Ruder bücken, und sie zu meißeln; und wenn er der Städte überdrüssig sein sollte, würde ich ihn veranlassen, mit mir auf Ihre Felder und Wiesen zu kommen, um den Schnitter mit seiner Sichel und den Viehtreiber mit erhobenem Lasso zu beobachten. Denn wenn jemand nicht die edelsten Motive zu seiner Kunst in solchen schlichten, alltäglichen Dingen finden kann, wie z. B. einer Frau, welche Wasser vom Brunnen holt, oder einem Manne, der sich an seine Sense lehnt, so wird er sie überhaupt nirgendwo finden. Götter und Göttinnen formte der Grieche, weil er sie liebte; Heilige und Könige der Gote, weil er an sie glaubte. Aber Sie Ihrerseits kümmern sich

nicht mehr viel um griechiſche Götter und Göttinnen, und Sie ſind damit vollkommen und durchaus im Recht; auch von Königen halten Sie ebenſo wenig, und damit haben Sie auch recht. Aber was Sie wirklich lieben, ſind Ihre Männer und Frauen, Ihre Blumen und Felder, Ihre Hügel und Berge, und das ſollte Ihre Kunſt Ihnen darſtellen!

Bei uns iſt zuerſt die Bewegung entſtanden, welche den Handwerker und den Künſtler zuſammengeführt hat, denn bedenken Sie, daß Sie beide zugrunde richten, wenn Sie den einen vom anderen trennen; Sie nehmen dem einen alle geiſtige Triebkraft und Freude der Erfindung und dem anderen die Möglichkeit aller wirklichen techniſchen Vollendung. Die beiden größten Kunſtſchulen in der Welt, die Bildhauerſchule zu Athen und die Malerſchule zu Venedig, hatten ihren Urſprung lediglich in einer langen Aufeinanderfolge von einfachen und ernſten Handwerkern. Es war der griechiſche Töpfer, welcher den Bildhauer jenes Maßhalten im Entwurf lehrte, welches den Ruhm des Parthenon ausmachte; es war der italieniſche Verzierer von Truhen und Haushaltsgeräten, welcher der venetianiſchen Malerei für immer ihren urſprünglichen Charakter edler Farbengebung bewahrte. Denn wir ſollten deſſen eingedenk ſein, daß alle Künſte ſchöne Künſte und zugleich dekorative Künſte ſind. Der größte Triumph italieniſcher Malerei war die Ausſchmückung einer päpſtlichen Kapelle in Rom und der Wand eines Zimmers in Venedig. Michel Angelo ſchuf die eine, und Tintoretto, eines Färbers Sohn, die andere. Und die kleine „holländiſche Landſchaft, welche Sie heute über Ihrem Anrichtetiſch aufhängen und morgen zwiſchen den Fenſtern, iſt in nicht geringerem Maße ein erhabenes Kunſtwerk als die ausgedehnte Feld- und Waldlandſchaft, mit welcher Benozzo den einſt ſo düſteren Bogengang des

Campo Santo zu Pisa in grünen Tönen schön bemalt hat", wie Ruskin sagt.

Ahmen Sie nicht die Werke irgendeiner Nation nach, sei es der griechischen oder japanischen, der italienischen oder englischen, aber ihren künstlerischen Sinn für Zeichnung und ihre heutige künstlerische Haltung, ihre Welt also, sollten Sie in sich aufnehmen, aber nie nachahmen oder kopieren! Wenn Sie nicht einen ebenso schönen Entwurf in Porzellanmalerei oder auf einem bestickten Schirm oder in gehämmerter Bronze aus Ihrem amerikanischen Truthahn herstellen können wie der Japaner aus seinem grauen silberbeschwingten Storch, werden Sie nie etwas leisten. Möge der Grieche seine Löwen und der Gote seine Drachen bilden: Ihre Sache ist es, den Büffel und das Hochwild darzustellen.

Goldrute, Aster, Rose und alle Blumen, welche Ihre Täler im Frühling bedecken und Ihre Hügel im Herbst, sollen auch die Blumen für Ihre künstlerische Darstellung sein. Nicht nur hat die Natur Ihnen die edelsten Motive für eine neue Schule der Dekorationskunst dargereicht, sondern Ihnen vor allen anderen Ländern hat sie die Materialien zur Kunst dargeboten.

Sie haben Marmorbrüche, welche reichhaltiger sind als der Pentelikon, mannigfaltiger als Paros, aber bauen Sie ja nicht ein großes, weißes, quadratisches Haus aus Marmor und halten Sie das für schön oder denken, daß Sie den Marmor so in vornehmer Weise verwenden! Wenn Sie in Marmor bilden, so müssen Sie ihn entweder zu heiterer Ausschmückung verarbeiten, wie z. B. der Darstellung tanzender Kinder, wie sie die Marmorschlösser der Loire schmücken, oder Sie müssen ihn zu schönen Skulpturen, Friesen und Giebeln formen, wie die Griechen, oder ihn mit anderfarbigem Marmor auslegen, wie in Venedig. Sonst bauen Sie lieber in einfachen roten Ziegelsteinen, wie Ihre puri-

tanischen Vorfahren, anspruchslos und mit einiger Schönheit! Behandeln Sie Ihren Marmor ja nicht, als ob er ein gewöhnliches Gestein wäre, und bauen Sie kein Haus bloß aus Marmorblöcken! Denn er ist wahrlich ein kostbarer Stein, Ihr Marmor, und nur Künstler von Adel der Erfindung und Feinheit der Hand sollten ihn überhaupt berühren, ihn zu edlen Bildsäulen oder zu schönen Dekorationen verarbeiten oder ihn mit andersfarbigem Marmor auslegen dürfen: denn die wahren Farben der Baukunst sind die natürlichen des Gesteins, und ich möchte, daß diese durchaus vorteilhaft benutzt würden. Jede Spielart findet sich hier, von blassem Gelb bis zum Purpurrot durch Orange, Rot und Braun hindurch, völlig zu Ihrer Verfügung; auch nahezu jede Art von Grün und Grau ist erreichbar, und welche Harmonie können Sie nicht mit diesen Farben und mit reinem Weiß zustandebringen! Von geflecktem und buntfarbigem Gestein sind unbegrenzte Mengen vorhanden, der Arten unzählige. Falls glänzendere Farben erforderlich sind, so mögen Sie Glas und Gold, in Glas eingefaßt, zu Mosaik verarbeiten, eine ebenso dauerhafte Art der Verarbeitung wie die aus festem Gestein, ohne je ihren Glanz im Laufe der Zeit einzubüßen. Und behalten Sie die Arbeit des Malers für die schattige Loggia und die Innenräume vor!

„Dies ist die wahre und ehrliche Bauweise. Wo das nicht möglich ist, kann der Kunstgriff äußerer Bemalung in der Tat ohne Unehre zur Anwendung gelangen — aber es darf dabei die warnende Erwägung nicht unterbleiben, daß eine Zeit kommen wird, wo solche Hilfsmittel verschwinden werden, und daß dann das Gebäude in seiner Nacktheit beurteilt werden wird. Das weniger glänzende, aber dauerhaftere Gefüge ist vorzuziehen. Die durchscheinenden Alabasterarbeiten von San Miniato und die Mosaiks von San

Marco werden jedesmal am Morgen und Abend mit größerer Wärme erfüllt und von größerem Glanze durchstrahlt, während die Farben der gotischen Kathedralen wie der Regenbogen aus der Wolke verschwunden sind und die Tempel, deren Azur und Purpurglanz einst über dem griechischen Vorgebirge erstrahlte, jetzt in ihrem verblichenen, weißlichen Schimmer dastehen wie Schneemassen, welche der Sonnenuntergang nicht mehr erwärmt." — Ruskin, „Die sieben Lampen der Baukunst" (II).

Ich kenne nichts so völlig Alltägliches hinsichtlich des Entwurfs wie fast alle moderne Juwelierkunst. Wie leicht können Sie dem abhelfen und Goldschmiedearbeit hervorbringen, welche uns allen Freude bereiten würde! Das Gold ist in unerschöpflichen Schätzen für Sie verfügbar, in den Bergschluchten angehäuft oder im Flußsand verstreut und ist Ihnen sicherlich nicht bloß zu unfruchtbarer Spekulation geschenkt worden. Es sollte eine bessere Erinnerung daran in der Geschichte zurückbleiben als die Panik des Kaufmanns und vernichtetes Familienglück. Wir vergegenwärtigen uns nicht oft genug, wie ständig die Geschichte einer großen Nation in seiner Kunst und durch dieselbe fortlebt. Nur vereinzelte dünne Blumengewinde aus gehämmertem Gold sind geblieben, um uns von dem stolzen Reiche Etrurien zu berichten; und während aus den Straßen von Florenz der vornehme Ritter und der hochmütige Herzog lange schon verschwunden sind, hüten noch die Tore, welche der schlichte Goldschmied Gilberti zu ihrer Freude erschuf, ihr liebliches Taufgebäude, noch des Lobes des Michel Angelo würdig, der sie für würdig erklärte, die Tore des Paradieses zu sein.

Gründen Sie daher Ihre Kunstschule, suchen Sie Ihre Handwerker aus, und wenn Sie einen finden, der eine feine Hand und jene wunderbare Erfindungskraft besitzt, welche für Goldschmiedearbeit nötig ist, so lassen Sie ihn sich nicht

in der Verborgenheit und Unehre abmühen, einen großen, blendenden Laden haben und zwei große blendende Ladenburschen (nicht etwa, um Ihre Aufträge entgegenzunehmen, denn das tun sie nie, sondern um Sie zu zwingen, etwas zu kaufen, das Sie überhaupt nicht verlangen). Wenn Sie etwas in Gold Gearbeitetes, einen Becher oder einen Schild zu einer Festlichkeit, einen Halsschmuck oder einen Ring für Frauen wünschen, so sagen Sie ihm, was Sie am liebsten in bezug auf Verzierung haben, eine Blume oder einen Kranz, einen fliegenden Vogel oder einen Hund auf der Jagd, das Bild der Geliebten oder des Freundes, den Sie ehren wollen. Beobachten Sie ihn, wie er das Gold zu jenen dünnen Platten aushämmert, welche so fein sind wie die Blumenblätter einer gelben Rose, oder sie zu langen Drähten auszieht, die durcheinander laufenden Sonnenstrahlen in der Dämmerung gleichen. Wer auch immer dieser Handwerker sei, unterstützen Sie ihn, lieben Sie ihn, und Sie werden so gefällige Arbeit von seiner Hand bekommen, daß es allezeit eine Freude für Sie sein wird.

Dies ist der Geist unserer Bewegung in England, und dies ist der Geist, in welchem wir wünschten, daß auch Sie arbeiteten, indem Sie durch Ihre Kunst alles Edle an Ihren Männern und Frauen, alles Prächtige an Ihren Seen und Gebirgen, alles Schöne an Ihren Blumen und an Ihrer Natur verewigen. Wir möchten sehen, daß Sie nichts in Ihren Häusern haben, was dem Urheber nicht Freude bereitet hat und nicht allen, die es gebrauchen, eine Freude ist. Wir möchten Sie eine Kunst erschaffen sehen, welche von der Hand des Volkes hervorgerufen ist, um auch den Herzen des Volkes zu gefallen. Gefällt Ihnen dieser Geist oder nicht? Halten Sie ihn für einfach und stark, vornehm in seinen Zielen und schön in seinem Endergebnis? Das scheint mir gewiß.

Torheit und Verleumdung können wohl eine Zeitlang herrschen, aber nur für kurze Zeit. Sie kennen nun unsere Ziele. Sie werden jetzt das richtig einschätzen können, was über uns gesagt wird — seinen Wert und seine Motive.

Es sollte jeder gewöhnlichen Zeitung gesetzlich verboten sein, über Kunst zu schreiben. Den Schaden, den die Zeitungen durch ihr närrisches und willkürliches Geschreibe anrichten, kann man unmöglich überschätzen — nicht bei dem Künstler, sondern beim Publikum, indem sie dieses gegen alles blind machen, ohne daß sie doch den Künstler überhaupt schädigen können. Ohne sie würden wir einen Mann lediglich nach seinem Werk beurteilen; aber gegenwärtig wollen die Zeitungen das Publikum durchaus veranlassen, einen Bildhauer z. B. nie nach seinen Bildwerken, sondern danach zu beurteilen, wie er seine Frau behandelt, einen Maler nach der Höhe seines Einkommens und einen Dichter nach der Farbe seiner Krawatte. Ich habe gesagt, es sollte ein Gesetz darüber geben, aber eigentlich ist kein neues Gesetz darüber nötig; nichts könnte leichter sein als den gewöhnlichen Kritiker unter die Rubrik der Verbrecher zu bringen. Aber verlassen wir ein so unkünstlerisches Thema und kehren wir zu schönen und hübschen Dingen zurück, indem wir uns vor Augen halten, daß eine Kunst, welche den Geist des modernen Zeitungswesens widerspiegeln wollte, genau die Kunst sein müßte, welche Sie und ich vermeiden wollen — eine groteske Kunst, deren Bosheit aus jedem Torweg heraus Sie verspottet, deren Verleumdung Sie aus jedem Winkel verhöhnt.

Vielleicht überrascht Sie meine Plauderei über die Arbeit und den Handwerker. Sie haben von mir, wie ich befürchte, durch das Medium Ihrer etwas phantasievollen Zeitungen als, wenn nicht von einem „japanischen jungen Manne", so doch von einem jungen Manne sprechen hören,

welchem das Rasen, das Getöse, das Wesen der modernen Welt zuwider sind und dessen größte Schwierigkeit im Leben die gewesen ist, sein Leben in Übereinstimmung zu bringen mit seinem blauen Porzellan — ein Paradoxon, von welchem England sich bisher nicht erholt hat.

Nun will ich Ihnen erzählen, wie ich überhaupt zuerst dazu gekommen bin, eine künstlerische Bewegung in England hervorzurufen, eine Bewegung, welche den Reichen zeigen sollte, was für schöne Dinge sie genießen, und den Armen, was für schöne Dinge sie sich schaffen könnten.

An einem Sommernachmittage in Oxford — „jener lieblichen Stadt mit ihren träumenden Kirchtürmen", in ihrem Glanze so lieblich wie Venedig, in ihrer Wissenschaft Rom vergleichbar, hinunter die lange High Street, welche sich von Turm zu Turm windet, an stillen Klöstern und stattlichen Torwegen vorbei, bis sie jene lange graue siebenbogige Brücke erreicht, welche Sankt Maria bisher behütete (bisher, sage ich, denn jetzt wird sie abgerissen, um eine Straßenbahn zu bauen und eine leichte gußeiserne Brücke an ihre Stelle, wodurch die anmutigste Stadt in England entweiht wird) — also kamen wir die Straße hinunter — eine Schar junger Leute, darunter einige wie ich erst neunzehn Jahre alt, welche teils zum Flusse, teils zum Tennisplatz oder Kricketplatz gehen wollte — als uns Ruskin begegnete, der gerade in Barett und Talar zur Vorlesung gehen wollte. Er schien zerstreut und bat uns, mit ihm zu seiner Vorlesung zurückzugehen, was einige von uns auch taten, und dort sprach er zu uns, diesmal nicht über Kunst, sondern über das Leben; er sagte, es schiene ihm verkehrt, daß all die erlesene Körperkultur und Stärke der jungen Leute in England ziellos auf dem Kricketplatz oder beim Rudern vergeudet würde, ohne überhaupt ein anderes Ergebnis zu zeitigen, als daß ein guter Ruderer einen Zinn-

krug und jemand, der im Kricket gewonnen habe, ein Schlagholz mit Rohrgriff erhielte. Seiner Meinung nach, sagte er, sollten wir an etwas arbeiten, das anderen Menschen von Nutzen wäre, an etwas, wodurch wir zeigen könnten, daß in jeder Arbeit etwas Edles stecke. Wir waren ziemlich bewegt durch seine Worte und sagten, wir wollten alles tun, was er wünsche. So ging er denn um Oxford herum und stieß auf zwei Dörfer, Ober- und Nieder-Hinksey; zwischen diesen lag ein großer Sumpf, so daß die Dorfbewohner nicht von einem zum anderen Dorfe gehen konnten, ohne einen Umweg von vielen Meilen zu machen. Und als wir im Winter zurückkehrten, bat er uns um unsere Hilfe bei der Herstellung eines Weges quer durch das Sumpfland für die Dorfbewohner. So zogen wir nun hinaus, Tag für Tag, und lernten, wie man planiert, Steine zertrümmert und Schiebkarren eine Planke entlang rollt — was übrigens gar nicht so leicht ist. Und Ruskin arbeitete mit uns in dem Nebel, Regen und Schlamm eines Oxforder Winters, und Freund und Feind kamen hinaus und verspotteten uns vom Rande aus. Wir haben uns damals nicht viel darum gekümmert und nachher überhaupt nicht mehr, sondern arbeiteten zwei Monate hindurch weiter an unserem Wege. Und was wurde aus dem Wege? Nun, wie eine schlechte Vorlesung endete die Sache jäh — mitten im Sumpf. Ruskin ging nach Venedig, und als wir zum nächsten Semester zurückkehrten, fehlte der Führer, und die „Schipper", wie man uns nannte, gingen auseinander. Und ich empfand, daß, wenn der richtige Geist unter den jungen Leuten wäre, um zu solcher Arbeit, wie Wegebau, hinauszuziehen, um eines edlen Lebensideales willen, so konnte ich auch mit ihrer Hilfe eine künstlerische Bewegung ins Leben rufen, welche das Aussehen Englands — wie es auch tatsächlich der Fall gewesen ist — umgestalten könnte.

So ſuchte ich ſie aus — ſie bezeichneten mich nun einmal als Führer —, aber es fehlte eigentlich ein Führer: wir waren alle nur Sucher, und was uns zuſammenſchloß, war edle Freundſchaft und edle Kunſt. Niemand von uns war müßig: die meiſten von uns waren Dichter, ſo ehrgeizig waren wir nun einmal; einige malten oder arbeiteten in Metall oder modellierten, wir kamen überein, ſchöne Arbeit zu ſchaffen zu verſuchen für uns ſelbſt, auch für den Handwerker, für diejenigen, welche uns lieben, Gedichte und Gemälde, für diejenigen, welche uns nicht lieben, Epigramme, Paradoxa und Spott.

Nun, wir haben einiges in England vollbracht, und wir werden noch einiges mehr fertigbringen. Nun will ich nicht etwa, ſeien Sie darüber ganz beruhigt, Ihre ſtattlichen jungen Männer und Ihre ſchönen jungen Mädchen auffordern, hinauszuziehen und einen Weg über einen Sumpf für irgendwelches Dorf in Amerika anzulegen, aber ich bin der Meinung, daß wohl jeder von Ihnen irgendeine Kunſt ausüben könnte.

Wir müſſen, wie Emerſon geſagt hat, eine Handfertigkeit für unſere Kultur gewinnen, eine Grundlage für unſere höheren Fertigkeiten in dem Werk unſerer Hände — denn die Nutzloſigkeit der Hände der meiſten Menſchen ſcheint mir eine der unpraktiſchſten Einrichtungen. „Jede Trennung von Arbeit iſt für den erkennenden Menſchen mit Verluſt an Kraft oder Wahrheit verbunden", ſagt wiederum Emerſon. Der Heroismus, welcher auf uns den Eindruck eines Epaminondas machen ſollte, muß der eines Helden auf häuslichem Gebiet ſein. Der Held der Zukunft iſt derjenige, welcher tapfer und ruhmvoll dieſes Gorgonenhaupt der Mode und der Konvention bezwingt.

Wenn Sie nun einmal Ihre Rolle gewählt haben, ſo beharren Sie dabei und verſuchen Sie dann nicht in ſchwäch-

licher Weiſe, ſich mit der Welt auszuſöhnen! Das Heroiſche kann nicht das Gemeine, noch das Gemeine das Heroiſche ſein. Wünſchen Sie ſich ſelbſt Glück, wenn Sie etwas Eigenartiges und Außerordentliches vollbracht und die Eintönigkeit eines konventionellen Zeitalters durchbrochen haben!

Und ſeien wir ſchließlich deſſen eingedenk, daß die Kunſt das einzige iſt, dem der Tod nichts anhaben kann! Das kleine Haus zu Concord mag verlaſſen ſein, aber die Weisheit des Plato von Neu-England iſt nicht verſtummt, noch der Glanz jenes attiſchen Genius verdüſtert: Longfellows Lippen tönen noch für uns, wenn auch ſein Staub ſich in die von ihm ſo geliebten Blumen verwandelt hat: und was von den größeren Künſtlern, dem Dichter, dem Philoſophen und auch dem Sänger gilt, das möge auch von Ihnen gelten!

Eine Vorlesung für Studierende der Kunst

Gehalten vor den Kunststudenten der Königlichen Akademie in ihrem Klub zu Westminster, Golden Square, am 30. Juni 1883. Der Text ist den Originalhandschriften entnommen.

In der Vorlesung, welche ich heute abend vor Ihnen zu halten die Ehre habe, beabsichtige ich nicht, Ihnen überhaupt irgendeine abstrakte Definition der Schönheit zu geben. Denn da wir künstlerisch schaffen, können wir nicht eine Theorie der Schönheit als Ersatz der Schönheit selbst hinnehmen, und daher werden wir, weit entfernt davon, sie in einer Formel, welche sich an den Verstand wendet, abstrahieren zu wollen, sie im Gegenteil in einer Form zu verkörpern suchen, welche der Seele durch die Sinne Freude bereitet. Wir wollen sie gestalten, nicht definieren. Die Definition sollte dem Kunstwerk folgen: das Kunstwerk sollte also sich nicht etwa der Definition anpassen.

Nichts ist in der Tat für den jungen Künstler gefährlicher als irgendein bestimmter Begriff von idealer Schönheit: er wird durch einen solchen beständig entweder zu schwächlicher Geziertheit oder zu lebloser Abstraktion verleitet: während man doch, um sich überhaupt dem Ideal zu nähern, es nicht seiner lebendigen Verkörperung entkleiden darf. Man muß es im Leben finden und es in der Kunst nachschaffen.

Während ich also einerseits Ihnen nicht etwa irgendeine Philosophie der Schönheit bieten will — denn heute abend will ich untersuchen, wie wir künstlerisch schaffen, nicht wie wir darüber reden können —, so will ich andererseits mich nicht mit etwas Derartigem wie einer Geschichte der englischen Kunst befassen.

Um damit zu beginnen, so ist ein Ausdruck wie „Englische Kunst" ein Ausdruck ohne rechte Bedeutung. Man

könnte ebensogut von englischer Mathematik sprechen. Kunst ist die Wissenschaft der Schönheit, Mathematik die der Wahrheit: von beiden gibt es keine nationale Schule. Eine nationale Schule ist in der Tat weiter nichts als eine provinziale. Auch gibt es nicht einmal so etwas wie eine Kunstschule. Es gibt nur Künstler, weiter nichts.

Und was die verschiedenen Kunstgeschichten anlangt, so sind sie ganz wertlos für Sie, wenn Sie nicht die prunkende Vergessenheit einer Kunstprofessur erstreben. Es hat keinen Wert für Sie, die Zeitdaten Peruginos oder den Geburtsort von Salvator Rosa zu wissen: Ihr Wissen über Kunst sollte sich darauf beschränken, ein gutes Gemälde zu erkennen, wenn Sie es erblicken, und ebenso ein schlechtes Gemälde. Was die Zeit des Künstlers betrifft, so mutet alle gute Arbeit stets völlig modern an: ein Stück griechischer Bildhauerei oder ein Bildnis von Velasquez — sie sind immer modern, immer zeitgemäß. Und was die Nationalität des Künstlers angeht, so ist die Kunst nicht national, sondern universal. Die Archäologie sollten Sie also gänzlich meiden: denn sie ist bloß die Wissenschaft davon, wie man schlechte Kunst rechtfertigt; sie ist der Fels, an welchem manch junger Künstler scheitert und zugrunde geht, sie ist der Abgrund, aus welchem kein Künstler, sei er alt oder jung, je zurückkehrt. Oder, falls er doch zurückkehrt, ist er so bedeckt mit dem Staube von Zeitaltern und dem Meltau der Zeit, daß er als Künstler überhaupt nicht mehr wiederzuerkennen ist, und sich den Rest seines Lebens hindurch unter einem Professorenhut verbergen muß oder als bloßer Illustrator für alte Geschichte. Wie wertlos die Archäologie in der Kunst ist, können Sie ermessen aus der Tatsache, daß sie so populär ist. Popularität ist der Lorbeerkranz, den die Welt schlechter Kunst aufsetzt. Alles, was populär ist, ist verkehrt.

Da ich also zu Ihnen nicht über die Philosophie des Schönen oder die Geschichte der Kunst sprechen will, so werden Sie mich fragen, worüber ich denn nun eigentlich sprechen will. Der Gegenstand meiner heutigen Vorlesung ist die Frage, was den Künstler macht und was der Künstler schafft; welches die Beziehungen des Künstlers zu seiner Umgebung sind, welche Erziehung der Künstler erhalten sollte und welches die Beschaffenheit eines guten Kunstwerkes ist.

Was nun die Beziehungen des Künstlers zu seiner Umgebung betrifft, worunter ich die Zeit und das Land seiner Geburt verstehe, so bemerkte ich schon, daß alle gute Kunst nichts mit irgendeinem einzelnen Jahrhundert zu tun hat; sondern gerade diese Universalität ist die Grundeigenschaft des Kunstwerkes; nur die Umstände, welche diese Eigenschaft herbeiführen, sind verschieden. Und was Sie meines Erachtens tun sollten, besteht darin, Ihr Zeitalter vollständig zu erkennen, damit Sie sich gänzlich von ihm freimachen können, indem Sie sich vor Augen halten, daß, wenn Sie überhaupt Künstler sind, Sie nicht das Sprachrohr eines Jahrhunderts, sondern ein Meister für ewige Zeiten sein werden, daß alle Kunst auf allgemeiner Grundlage beruht, daß bloß zeitliche Erwägungen überhaupt keine Grundlage sind und daß diejenigen, welche Ihnen raten, Ihre Kunst zur Vertreterin des 19. Jahrhunderts zu machen, Ihnen damit den Rat erteilen, eine Kunst hervorzubringen, welche Ihre Kinder für altmodisch halten werden. Aber Sie werden mir sagen, daß wir in einem unkünstlerischen Zeitalter leben, daß wir ein unkünstlerisches Volk seien und daß daher der Künstler in diesem unseren 19. Jahrhundert viel zu leiden hat.

Das trifft in der Tat zu. Ich werde das am wenigsten leugnen. Aber bedenken Sie, daß es nie seit Weltbeginn ein künstlerisches Zeitalter oder ein Künstlervolk gegeben hat.

Der Künſtler war ſtets und wird ſtets eine auserleſene Seltenheit ſein. Es gibt kein goldenes Zeitalter der Kunſt, nur Künſtler, welche geſchaffen haben, was mehr wert iſt als Gold.

Und wie, werden Sie mir einwenden, iſt es mit den Griechen? Waren Sie nicht ein Künſtlervolk?

Nun, die Griechen ſicherlich nicht, aber vielleicht meinen Sie die Athener, die Bürger einer unter tauſend Städten.

Glauben Sie wirklich, daß ſie ein Künſtlervolk waren? Nehmen wir ſogar die Zeit ihrer höchſten künſtleriſchen Entwicklung, der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Chriſtus, als ſie die größten Dichter und die größten Künſtler der antiken Welt hatten, als das Parthenon auf das Geheiß eines Phidias in Lieblichkeit erſtand, der Philoſoph in dem Schatten der bemalten Säulenhalle Weisheit lehrte und die Tragödie in vollendetem Gepräge und Pathos über die marmorne Bühne rauſchte. Waren ſie damals ein Künſtlervolk? Nein, nicht im geringſten. Was iſt denn ein Künſtlervolk anderes als ein Volk, das ſeine Künſtler liebt und ihre Kunſt verſteht? Die Athener verſtanden beides nicht.

Wie behandelten ſie denn Phidias? Dem Phidias verdanken wir das große Zeitalter, nicht bloß in der griechiſchen, ſondern in aller Kunſt — ich denke dabei an die Einführung des lebenden Modells.

Und was würden Sie ſagen, wenn alle engliſchen Biſchöfe, unterſtützt vom engliſchen Volk, eines Tages von Exeter Hall zur Königlichen Akademie herunterkämen und Sir Frederik Leighton in einem Gefangenenwagen nach Newgate ſchleppten unter der Beſchuldigung, er habe Ihnen erlaubt, vom lebenden Modell bei Ihren Entwürfen für kirchliche Gemälde Gebrauch zu machen?

Würden Sie nicht gegen die Barbarei und den Puritanismus ſolch eines Gedankens proteſtieren? Würden Sie

jenen nicht klar zu machen ſuchen, daß die ſchlimmſte Art, Gott zu ehren, darin beſteht, dem Menſchen, den er zu ſeinem Bilde ſchuf und der das Werk ſeiner Hände iſt, Unehre anzutun; und daß, wenn man Chriſtus malen will, man die Chriſtus am meiſten ähnliche Perſon, die man finden kann, nehmen muß und, wenn man die Madonna malen will, das reinſte Mädchen, das man kennt?

Würden Sie nicht fortraſen und nötigenfalls Newgate niederbrennen und ſagen, daß ſo etwas in der Geſchichte ohne Gegenſtück wäre?

Wirklich ohne Gegenſtück? Nun, genau dasſelbe taten die Athener.

In dem Raume für die Marmorbildwerke des Parthenon im Britiſchen Muſeum werden Sie an der Wand einen marmornen Schild ſehen? Auf dieſem befinden ſich zwei Geſtalten; die eines Mannes, deſſen Antlitz halb verborgen iſt, die andere eines Mannes mit den götterähnlichen Zügen des Perikles. Dafür nämlich, daß er in ein Relief, das die griechiſche heilige Geſchichte behandelt, das Bild des großen Staatsmannes eingeführt hat, der Athen zu der Zeit regierte, wurde Phidias ins Gefängnis geworfen, und dort, im gewöhnlichen Gefängniſſe von Athen, ſtarb der hervorragendſte Künſtler der antiken Welt.

Und glauben Sie etwa, daß dies ein Ausnahmefall geweſen wäre? Das Kennzeichen eines philiſtröſen Zeitalters iſt der Schrei über Immoralität in der Kunſt, und dieſer Schrei wurde vom atheniſchen Volk gegen jeden großen Dichter und Denker ihrer Zeit erhoben — gegen Äſchylus, Euripides und Sokrates. Ebenſo war es im dreizehnten Jahrhundert in Florenz. Gute Handwerker verdankt man den Gilden, nicht dem Volk. In dem Augenblick, wo die Gilden ihre Macht verloren und das Volk ſich darauf ſtürzte, erſtarben die Schönheit und Ehrlichkeit des Schaffens.

Sprechen Sie daher nie von einem Künſtlervolk; es hat nie ſo etwas gegeben.

Aber vielleicht, werden Sie mir ſagen, daß die äußere Schönheit der Welt faſt gänzlich von uns geſchwunden iſt, daß der Künſtler nicht mehr inmitten der lieblichen Umgebung weilt, welche in vergangenen Zeitaltern das natürliche Erbe eines jeden waren, und daß die Kunſt ſehr ſchwierig iſt zum Beiſpiel in dieſer unſerer anmutloſen Stadt, wo, wenn Sie des Morgens an Ihre Arbeit gehen oder zur Abendzeit von ihr zurückkehren, Sie durch lauter Straßen von der närriſchſten und geiſtloſeſten Bauweiſe gehen müſſen, welche die Welt je geſehen hat, einer Bauweiſe, bei welcher jede anmutige griechiſche Form entweiht und beſudelt und jede gotiſche Form beſudelt und entweiht iſt, einer Bauweiſe, welche drei Viertel aller Londoner Häuſer ſo herabdrückt, daß ſie lediglich, gleich vierkantigen Käſten von den gemeinſten Proportionen, ebenſo häßlich wie ſchmutzig, ebenſo ärmlich wie geſpreizt ſind — die Vordertür ſtets von verkehrter Farbe, die Fenſter von verkehrter Größe, und wo ſogar, wenn Sie, der Häuſer überdrüſſig, dazu übergehen, die Straße ſelbſt zu betrachten, Sie nichts weiter ſehen als Angſtröhren, Leute mit ſchreienden Reklamebrettern, kraßrote Briefkäſten und dabei ſogar noch riſkieren, von einem ſmaragdgrünen Omnibus überfahren zu werden.

Iſt nicht, ſo werden Sie mir ſagen, die Kunſt in einer ſolchen Umgebung wie dieſer ſchwierig? Freilich iſt ſie ſchwierig, aber die Kunſt war ja nie leicht. Sie ſelbſt würden nicht wünſchen, daß ſie leicht wäre; und außerdem iſt nichts des Schaffens wert als das, was die Welt unmöglich nennt.

Und doch würden Sie nicht damit zufrieden ſein, wenn ich Ihnen nur mit einem Paradoxon antwortete. Welches die Beziehungen des Künſtlers zur äußeren Welt ſind und

was die Folge des Verluſtes einer ſchönen Umgebung für Sie iſt, das iſt eine der wichtigſten Fragen der modernen Kunſt, und es gibt keinen Punkt, auf welchem Ruskin ſo beſteht, wie darauf, daß der Verfall der Kunſt von dem Schwinden ſchöner Gegenſtände herrührt und daß, wenn der Künſtler nicht ſein Auge an der Schönheit weiden kann, die Schönheit von ſeinem Schaffen ſchwindet.

Ich erinnere mich, daß er in einer ſeiner Vorleſungen, nach Beſchreibung des ſchmutzigen Anblicks einer großen engliſchen Stadt, vor uns ein Bild der künſtleriſchen Umgebung vergangener Zeiten entwirft.

Denken Sie, ſagt er in Worten von vollkommener und maleriſcher Anſchaulichkeit, deren Schönheit ich nur ſchwach wiedergeben kann, denken Sie ſich das Bild, welches ſich einem Künſtler der gotiſchen Schule von Piſa — Nino Piſano oder einem von ſeinen Männern — auf ſeinem Nachmittagsſpaziergange darbot[1]):

„Zu beiden Seiten eines glänzenden Fluſſes ſah er eine Reihe glänzender Paläſte ſich hinziehen, mit Gewölben und von Pfeilern getragen und getäfelt mit tiefrotem Porphyr und mit Serpentin. Die Uferdämme entlang, vor ihren Toren, ritten Scharen von Rittern, edel von Antlitz und von Geſtalt, mit ſtrahlenden Helmbüſchen und Schilden, Pferd und Mann ein Labyrinth von phantaſtiſcher Farbe und ſtrahlendem Licht — purpurne, ſilberne und ſcharlachrote Franſen wallten über die kraftvollen Glieder und klirrenden Panzer herab, gleich Meereswogen über Felſen bei Sonnenuntergang. Zu beiden Seiten des Fluſſes dehnten ſich Gärten, Paläſte und Klöſter aus, lange Reihen von weißen Pfeilern zwiſchen Weinranken; Springbrunnen plätſcherten zwiſchen knoſpenden Granatapfel- und Orangebäumen: und dazu, die Gartenwege entlang, unter dem leuchtenden Rot

[1]) Die beiden Pfade, Vorleſ. III, S. 123 (ed. 1859).

der Granatapfelbäume, wandelten langsam Gruppen der schönsten Frauen, welche Italien je gesehen hat — der schönsten, weil der reinsten und sinnigsten; in hohem Wissen geschult und in jeder höfischen Kunst wohlbewandert — im Tanzen, im Singen, in geistreicher Rede, in edlem Wissen, in edlerem Mute und edelster Liebe — in gleicher Weise befähigt, die Seelen der Männer zu erheitern, zu berücken oder zu retten. Über diesem ganzen Bilde vollkommenen menschlichen Lebens stiegen der Dom und der Glockenturm an, leuchtend von weißem Alabaster und von Gold: über den Dom und den Glockenturm hinaus die Abhänge mächtiger Berge, welche von Oliven weiß waren; weiterhin im Norden, über der Purpursee der Spitzen der erhabenen Apenninen sandten die klaren, scharf gezackten Berge von Carrara ihre standhaften Marmorflammen in den bernsteinfarbenen Himmel; die große See, fast versengend unter der Lichtfülle, erstreckte sich vom Fuße derselben bis zur Insel Gorgona, und über all diesem, stets gegenwärtig, ob nah oder fern, ob durch die Blätter des Weinstocks hindurch strahlend oder mit all seinen dahinziehenden Wolken im Arnostrome widergespiegelt oder ob mit seinem tiefen Blau von dem goldenen Haar und den leuchtenden Wangen der Damen und Ritter sich abhebend — jener ungetrübte und heilige Himmel, welcher für alle Menschen in jenen Tagen unschuldigen Glaubens in der Tat das unangezweifelte Reich der Geister war, wie die Erde das der Menschen; und der direkt durch seine Wolkentore und Schleier aus Tau hindurch sich nach der Erhabenheit der ewigen Welt hin öffnete; ein Himmel, in welchem jede dahinziehende Wolke buchstäblich der Wagen eines Engels war und jeder Abend- und Morgenstrahl von dem Throne Gottes herabströmte.

Ist das nicht eine rechte Kunstschule?"

Und dann betrachte man dagegen das niederdrückende, eintönige Aussehen einer beliebigen modernen Stadt, die düstere Kleidung der Männer und Frauen, die ausdruckslose und dürftige Bauweise, die farblose und entsetzliche Umgebung. Ohne ein schönes Volksleben wird nicht nur die Bildhauerei, sondern werden alle Künste sterben.

Was nun das religiöse Gefühl am Schluß der Stelle betrifft, so halte ich es nicht für nötig, darüber zu sprechen. Die Religion entspringt dem religiösen Gefühl, die Kunst dem künstlerischen Gefühl: nie erlangt man die eine durch die andere; ohne die richtige Wurzel kann man auch nicht die richtige Blume erhalten; und wenn jemand in einer Wolke den Wagen eines Engels sieht, wird er sie wahrscheinlich einer Wolke sehr unähnlich malen.

Aber was die allgemeine Idee des ersten Teiles jenes anmutigen Stücks Prosa angeht, ist es wirklich wahr, daß eine schöne Umgebung für den Künstler notwendig sei? Ich bin nicht der Meinung, gewiß nicht. Denn für mich ist wahrlich das am meisten Unkünstlerische in diesem unseren Zeitalter nicht die Gleichgültigkeit des Publikums gegen das Schöne, sondern die Gleichgültigkeit des Künstlers gegen das, was man häßlich nennt. Denn dem wirklichen Künstler ist überhaupt nichts schön oder häßlich in sich selbst. Mit dem Tatsächlichen des Gegenstandes hat er nichts zu tun, sondern nur mit seiner Erscheinung, und die Erscheinung ist bedingt durch Licht und Schatten, durch die Masse, die Stellung und den Wert.

Die Erscheinung ist in der Tat lediglich Sache der Wirkung, und gerade mit den Wirkungen der Natur hat man es zu tun, nicht mit den wirklichen Zuständen des Gegenstandes. Was man als Maler darzustellen hat, sind nicht die Dinge, wie sie sind, sondern die Dinge, wie sie zu sein scheinen, also nicht die Dinge, wie sie sind, sondern die Dinge, wie sie nicht sind.

Kein Gegenstand ist nun so häßlich, daß er unter gewissen Verhältnissen von Licht und Schatten oder durch die Nachbarschaft anderer Gegenstände nicht schön aussehen könnte; und andererseits ist kein Gegenstand so schön, daß er nicht unter gewissen Bedingungen häßlich aussehen könnte. Ich glaube, daß wenigstens einmal alle 24 Stunden das Schöne häßlich und das Häßliche schön aussieht.

Und der alltägliche Charakter eines so großen Teiles unserer englischen Malerei scheint mir dadurch hervorgerufen zu sein, daß so viele unserer jungen Künstler nur auf das achten, was wir „fertige" Schönheit nennen können, während man doch als Künstler dazu da ist, nicht die Schönheit zu kopieren, sondern sie in seiner Kunst zu schaffen und sie in der Natur zu erspähen und zu beobachten.

Was würde man von einem Dramatiker sagen, der ausschließlich tugendhafte Personen für die Charaktere seiner Stücke wählen würde? Würde man nicht sagen, daß er die Hälfte des Lebens überginge? Nun, von dem jungen Künstler, der nur schöne Dinge malt, sage ich, daß er eine Hälfte der Welt übergeht.

Man warte nicht darauf, daß das Leben malerisch sei, sondern man versuche, das Leben unter malerischen Bedingungen zu sehen. Diese Bedingungen kann man sich selbst in seinem Atelier schaffen, denn es sind lediglich Bedingungen der Beleuchtung. In der Natur muß man sie abwarten, sie beobachten, sie auswählen; und wenn man wartet und beobachtet, werden sie sich einstellen.

In der Gowerstraße kann man bei Nacht einen Briefkasten sehen, der malerisch wirkt. Am Themsekai kann man malerische Polizisten sehen. Sogar Venedig ist nicht immer schön, auch Frankreich nicht.

Zu malen, was man sieht, ist eine gute Regel in der Kunst, aber zu sehen, was des Malens wert ist, ist besser. Man sehe das Leben unter malerischen Bedingungen. Es ist besser, in einer Stadt von veränderlichem Wetter zu leben als in einer Stadt von lieblicher Umgebung.

Nachdem Sie nun gesehen haben, was den Künstler macht und was der Künstler macht, ist die Frage, wer der Künstler sei? Es lebt ein Mann unter uns, der alle Eigenschaften der edelsten Kunst in sich vereinigt, dessen Werk für alle Zeit eine Freude ist, der selbst ein Meister für alle Zeit ist. Dieser Mann ist Whistler.

Aber, werden Sie sagen, die moderne Kleidung ist schlecht. Wenn Sie schwarzes Tuch nicht malen können, so hätten Sie auch ein seidenes Wams nicht malen können. Häßliche Kleidung ist besser für die Kunst — für den Eindruck, nicht für den Gegenstand.

Was ist ein Bild? Ursprünglich ist ein Bild lediglich eine schön kolorierte Fläche mit keiner anderen geistigen Botschaft oder Bedeutung als ein ausgesuchtes Stück venetianischen Glases oder ein blauer Ziegel von der Mauer von Damaskus. Es ist ursprünglich etwas rein Dekoratives, etwas, das ergötzlich anzusehen ist.

Alle archäologischen Bilder, welche einem den Ausruf entlocken „Wie seltsam!", alle sentimentalen Bilder, welche einen ausrufen lassen „Wie traurig!", alle geschichtlichen Bilder, welche einen ausrufen lassen „Wie interessant!", überhaupt alle Bilder, welche einem nicht unmittelbar solch künstlerische Freude bereiten, daß man ausruft „Wie schön!", sind schlechte Bilder.

Wir können nie wissen, was ein Künstler künftig schaffen wird. Natürlich nicht. Denn der Künstler ist nicht ein Spezialist. Alle solche Einteilungen wie Tiermaler, Landschaftsmaler, Maler von schottischem Vieh in einem eng-

lischen Nebel, Maler von englischem Vieh in einem schottischen Nebel, Rennpferdmaler, Bullterriermaler, sind alle seicht. Wenn jemand Künstler ist, kann er alles malen.

Die Aufgabe der Kunst ist es, die göttlichste und entlegenste der Saiten, welche in unserer Seele erklingen, erzittern zu machen; und die Farbe an und für sich bringt das Göttliche an den Dingen zum Ausdruck, und der Ton kündigt es an.

Spreche ich mich denn aus für bloße Technik? Nein! Solange überhaupt irgendwelche Anzeichen von Technik da sind, ist das Bild unvollendet. Was heißt denn vollenden? Ein Bild ist vollendet, wenn alle Spuren der Arbeit und der zur Hervorbringung der Wirkung angewandten Mittel verschwunden sind.

Bei den Handwerkern — dem Weber, dem Töpfer, dem Schmied — bei deren Arbeit finden sich Spuren ihrer Hand, aber nicht so bei dem Maler; nicht so beim Künstler.

Bei der Kunst sollte man nichts empfinden als ihre Schönheit, und die Technik sollte sich der Beobachtung entziehen. Man sollte von einem Gemälde sagen können, nicht daß es „gut gemalt" sei, sondern, daß es „nicht gemalt" sei.

Was ist nun also der Unterschied zwischen ausgesprochen dekorativer Kunst und zum Beispiel einem Gemälde? Die dekorative Kunst betont ihr Material: die schöpferische Kunst beseitigt es. Ein gewirkter Teppich läßt seine Fäden als Teil seiner Schönheit sehen: ein Gemälde läßt seine Leinwand verschwinden: es zeigt nichts von ihr. Porzellan betont seine Lasur: Wasserfarben verleugnen das Papier.

Ein Gemälde hat keine weitere Bedeutung als seine Schönheit, keine Botschaft als seine Freude. Das ist die erste Kunstwahrheit, die man nie aus den Augen verlieren sollte. Ein Gemälde soll lediglich ein Ding der Schönheit sein.

Stickerei und Spitzenkunst

Eine Kritik (Woman's World, Nov. 1888)

Lefébures „Geſchichte der Stickerei und Spitzenkunſt“ (H. Grevel und Co.) in Alan Coles ſorgfältiger Überſetzung gehört zu den feſſelndſten Büchern, welche je über dieſen entzückenden Gegenſtand veröffentlicht worden ſind. Lefébure iſt einer der Adminiſtratoren des Musée des Arts Décoratifs in Paris und gleichzeitig Spitzenfabrikant; ſein Werk beſitzt daher nicht nur einen bedeutenden hiſtoriſchen Wert, ſondern wird auch als Handbuch des techniſchen Unterrichtes allen Stickereien ſehr nützlich ſein. Wie der Überſetzer ſelbſt bemerkt, wirft Lefébures Buch tatſächlich die Frage auf, ob der Einfluß der Frauen in der Kunſt ſich nicht eher durch Nadel und Klöppel, als durch Pinſel, Grabſtichel oder Meißel geltend machen ſollte. Das Feld künſtleriſcher Nadelarbeit wird in Europa jedenfalls unumſchränkt von der Frau beherrſcht, und wenige Männer würden ihr das Recht ſtreitig machen wollen, jene zierlichen Werkzeuge zu handhaben, welche der Gewandtheit ihrer ſchnellen, ſchlanken Finger ſo angemeſſen ſind.

Auch iſt nach Alan Coles Meinung gar kein Grund vorhanden, warum die Erzeugniſſe der Stickerei nicht mit denen der Malerei, des Kupferſtechens und der Bildhauerei auf eine Stufe geſtellt werden ſollten, obwohl ſtets ſcharf unterſchieden werden muß zwiſchen den bloß dekorativen Künſten, die ihren eigenen Stoff verherrlichen, und den mehr auf der freien Einbildungskraft beruhenden Künſten, welche den Stoff ſozuſagen vernichten, um ihn in der Schöpfung einer neuen Form aufgehen zu laſſen.

Was die Verſchönerung des modernen Heims betrifft, ſo muß man ſicherlich zugeben — und dieſe Tatſache ſollte wirklich allgemeiner anerkannt werden —, daß reiche Stickereien an Wandbekleidungen, Gardinen, Portieren und Überwürfen und dergleichen eine weit kräftigere dekorative und künſtleriſche Wirkung erzielen, als unſere einigermaßen lang-

weilige landläufige Gepflogenheit, die Mauern mit Gemälden und Kupferstichen zu bedecken; auch hat das beinahe völlige Verschwinden der Stickerei an den Kleidern die moderne Gewandung um eines der Hauptelemente der Anmut und der Phantasie gebracht.

Daß die englische Stickerei immerhin in den letzten zehn oder fünfzehn Jahren große Fortschritte aufzuweisen hat, kann meines Erachtens nicht abgeleugnet werden. Dies verrät sich nicht nur in der Arbeit einzelner Künstler, wie Mrs. Holiday, Miß May Morris und anderer, sondern auch in den bewunderungswürdigen Erzeugnissen der South-Kensington-Fachschule für Stickerei (der besten — sozusagen der einzigen guten Fachschule, welche South-Kensington hervorgebracht hat).

In Lefébures Buch blätternd, ist man angenehm berührt, darin bloß den alten Überlieferungen vorzeitiger englischer Kunst zu folgen. Im siebenten Jahrhundert opferte St. Ethelreda, die erste Äbtissin des Klosters Ely, dem heiligen Cuthbert kirchliche Gewänder, die sie mit Gold und Edelsteinen bestickt hatte, und der in Durham aufbewahrte Chorrock und die Armbinde St. Cuthberts gelten als mustergültiges opus Anglicanum. Im Jahre 800 verlieh der Bischof von Durham das Einkommen eines Landgutes von zweihundert Morgen einer Stickerin, namens Eanswitha für Lebenszeit dafür, daß sie die kirchlichen Gewänder der Geistlichkeit seiner Diözese in gutem Zustande erhielt. König Alfreds Schlachtstandarte wurde von dänischen Prinzessinnen gestickt, und der Angelsachse Gudric gab Alcuid ein Stück Landes unter der Bedingung, seine Tochter in Handarbeiten zu unterweisen. Königin Mathilde vermachte der Abtei der heiligen Dreieinigkeit in Caen eine Tunika, die in Winchester von der Gattin eines Ratsherrn gestickt war; und als sich Wilhelm nach der Schlacht von Hastings

den englischen Edelleuten zeigte, trug er einen Mantel, den angelsächsische Stickereien bedeckten. Wie Lefébure annimmt, ist es derselbe, der im Inventar der Kathedrale von Bayeux erwähnt wird, wo nach der Einleitung, die sich auf die broderie à telle bezieht (Englands Eroberung darstellend), zwei Mäntel beschrieben werden — einer von König Wilhelm „ganz aus Gold, mit goldenen Kreuzen und Blüten übersät, und längs des untersten Saumes mit einer Goldborte von Figuren geschmückt." Das prächtigste Muster des opus Anglicanum, das wir noch besitzen, ist natürlich der Syonische Chorrock des South-Kensington-Museums. Aber der Ruhm englischer Arbeiten scheint sich über den ganzen Kontinent verbreitet zu haben. So sehr bewunderte Papst Innozenz IV. die herrlichen Gewänder, welche die englische Geistlichkeit im Jahre 1246 trug, daß er ähnliche Stücke in den Zisterzienserklöstern Englands bestellte. Der kunstverständige englische Mönch St. Dunstan war als Zeichner von Stickereien bekannt, und die Stola St. Thomas à Beckets wird noch in der Kathedrale von Sens aufbewahrt und weist dieselben verschlungenen Schneckenformen auf, welche von den angelsächsischen Manuskript-Illuminierern benützt wurden.

Inwiefern die moderne künstlerische Wiedergeburt reicher und zarter Stickereien Frucht tragen wird, hängt natürlich fast ausschließlich von der Energie und dem Eifer ab, mit dem die Frauen sich dieser Kunst widmen wollen.

Aber nach meiner Meinung muß man zugeben, daß alle dekorativen Künste in Europa gegenwärtig mindestens ein Element der Kraft aufweisen — nämlich den unmittelbaren Zusammenhang mit den dekorativen Künsten Asiens. Überall wo wir in der Geschichte Europas einem Aufblühen der dekorativen Kunst begegnen, ist dies fast stets dem morgenländischen Einfluß und der Berührung mit den morgen-

ländischen Völkern zuzuschreiben. Mehr als einmal ist unsere eigene entschieden intellektuelle Kunst bereit gewesen, wahrhafte dekorative Schönheit entweder der bloß nachbildenden Darstellung oder einem idealen Prinzip zu opfern. Sie hat die Bürde des Ausdrucks auf sich genommen und strebte danach, die Geheimnisse der Gedanken und der Leidenschaften zu deuten. In ihrer wunderbaren Darstellungstreue hat sie ihre Stärke gefunden, und doch liegt auch hier ihre Schwäche! Nie wird die Kunst das Leben ungestraft zu spiegeln suchen. Weiß sich die Wahrheit an denen zu rächen, die ihr nicht folgen, so ist sie oft unbarmherzig gegen ihre Jünger. In Byzanz trafen sich die beiden Künste — die griechische Kunst mit ihrem vergeistigten Formensinn und ihrem lebendigen Gefühl für die menschliche Natur und die morgenländische Kunst mit ihrem prächtigen Materialismus, ihrem freimütigen Verwerfen bloßer Nachbildung, ihren wundervollen Geheimnissen der Fertigkeit und Farbenkraft, ihren herrlichen Geweben, ihren seltenen Metallen und Juwelen, ihren wunderbaren und unschätzbaren Überlieferungen. Sie waren sich allerdings früher schon begegnet, aber in Byzanz vermählten sie sich einander; und der heilige Baum der Perser, die Palme Zoroasters, wurde in den Saum abendländischer Gewänder gestickt. Sogar die Ikonoklasten, diese Philister der Kirchengeschichte, welche so seltsam gegen die Schönheit wüteten, wie das bloß unter den europäischen Völkern vorzukommen scheint und sich gegen das Wunder und die Pracht der neuen Kunst empörten, förderten eben dadurch die Weiterverbreitung ihrer Geheimnisse; und im Liber Pontificalis, das 687 von Athanasius, dem Bibliothekar, geschrieben wurde, lesen wir, wie prunkhafte Stickereien nach Rom zuströmten, die von Männern aus Griechenland und Konstantinopel verfertigt worden waren.

Das Vordringen der Muſelmänner gab der dekorativen Kunſt in Europa eine neue Richtung — gerade jener Grundzug ihrer Religion, welche die wirkliche Darſtellung irgendwelcher natürlichen Gegenſtände verbot, war für ſie von größtem künſtleriſchen Wert (obwohl dieſer Grundſatz natürlich nicht peinlich eingehalten wurde). Die Sarazenen führten in Sizilien die Kunſt ein, ſeidene und goldene Stoffe zu weben; und von Sizilien breitete ſich die Verfertigung ſchöner Stoffe nach Norditalien aus und wurde in Genua, Florenz, Venedig und anderen Städten heimiſch. Eine noch größere Kunſtbewegung griff in Spanien unter den Mauren und Sarazenen um ſich, welche Arbeiter von Perſien herüberbrachten, damit dieſe ſchöne Dinge für ſie verfertigten. Lefébure berichtet, daß perſiſche Stickerei bis nach Andaluſien vordrang, und Almeria beſaß gleich Palmero ſein Hotel des Tiraz, das mit dem Hotel des Tiraz in Bagdad wetteiferte — tiraz iſt nämlich der allgemeine Name für ornamentale Gewebe und für Gewänder, welche aus ſolchen hergeſtellt wurden. Flitter (jene hübſchen kleinen Scheibchen aus Gold, Silber oder poliertem Stahl, die man zu gewiſſen Stickereien verwendet, um ein zierliches Glitzern zu erzielen) ſind eine ſarazeniſche Erfindung; und arabiſche Buchſtaben wurden öfters in den Inſchriften geſtickter Gewänder und mittelalterlicher Teppiche an Stelle römiſcher geſetzt, da ſie viel dekorativer wirkten.

Das Handwerksbuch von Etienne Boileau, dem Vorſteher der Kaufleute in den Jahren 1258 bis 1268, enthält eine intereſſante Aufzählung der verſchiedenen Handwerksgilden von Paris, dazu gehören „die tapiciers, oder Verfertiger der tapis sarrasinois (oder Sarazeniſchen Gewebe), die beſagen, daß ihr Gewerbe allein der Kirche, oder großen Herren, wie Könige und Grafen, dient"; und tatſächlich weiſen ſogar heutzutage faſt alle unſere Ausdrücke, die

dekorative Gewebe und deren Herstellung beschreiben, auf morgenländischen Ursprung hin.

Was die feindlichen Einfälle der Mohammedaner für Sizilien und Spanien bedeuteten, das bedeutete die Rückkehr der Kreuzfahrer für die andern Gegenden Europas. Die Edelleute, die in Stahl und Eisen gepanzert nach Palästina aufbrachen, kehrten in den kostbaren Geweben des Ostens zurück; und ihre Gewänder, Beutel (aumonières sarrasinoises) und Schabracken erregten die Bewunderung heimischer Nadelarbeiter. Mathias Paris berichtet, daß bei der Plünderung Antiochias Gold, Silber und unschätzbare Gewänder unter allen Kreuzfahrern so vollauf verteilt wurden, daß viele, die nachts vorher Hunger litten und um Unterstützung flehten, sich plötzlich mit Reichtum überschüttet sahen. Und Robert de Clair erzählt von den wundervollen Festen, welche der Eroberung Konstantinopels folgten. Wie Lefébure hervorhebt, zeichnet sich das dreizehnte Jahrhundert durch eine sichtlich zunehmende Nachfrage nach Stickereien aus. Viele Kreuzfahrer opferten den Kirchen einen Anteil der Beute, die sie aus Palästina mitbrachten. Als der heilige Ludwig vom ersten Kreuzzug heimkehrte, stattete er in St. Denis dem Herrn Danksagungen ab für die Gnaden, die ihm während seiner sechsjährigen Abwesenheit und Reise zuteil wurden, und spendete einige reichgestickte Stoffe. Diese sollten bei festlichen Gelegenheiten zum Schmuck der Schreine dienen, welche die Reliquien heiliger Männer bargen.

Nachdem die Stickerei in Europa neues Material und wundervolle Methoden erhalten hatte, entwickelte sie sich in ihrer eigenen intellektuellen und nachbildenden Richtung und näherte sich in der Folge immer mehr dem rein Bildhaften; sie suchte der Malerei gleichzukommen und war bestrebt, Landschaften und Figuraldarstellungen mit sorgsam ausgearbeiteter Perspektive und zarter Lichtwirkung zu

ſchaffen. Ein neuer morgenländiſcher Einfluß machte ſich nichtsdeſtoweniger durch die Niederländer, die Portugieſen und die berühmte Kompagnie des Grandes Indes geltend, und Lefébure bringt die Abbildung einer Portiere, die ſich jetzt im Muſeum von Cluny befindet, und in welcher wir franzöſiſche fleurs-de-lys mit indiſchen Ornamenten vereint finden. Die Wandteppiche von Madame de Maintenons Zimmer in Fontainebleau, welche in St. Cyr geſtickt wurden, ſtellten chineſiſche Landſchaften auf jonquillegelbem Grund dar.

Kleidungsſtücke wurden zugeſchnitten nach dem Oſten geſandt, um geſtickt zu werden, und viele der entzückenden Röcke aus dem Zeitalter Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. verdanken ihren zierlichen Schmuck chineſiſcher Nadelkunſt. Heutzutage macht ſich der morgenländiſche Einfluß ſtark geltend. Perſien hat uns ſeine Teppiche als Muſter geſandt, Kaſchmir ſeine entzückenden Schals und Indien ſeine zarten Muſſeline, welche mit goldgefiederten Palmen durchwoben und mit ſchillernden Käferflügeln überſät ſind. Wir beginnen jetzt nach morgenländiſchem Verfahren zu färben, und die ſeidenen Gewänder Chinas und Japans haben uns neue Wunder an Farbenharmonien und neue Feinheiten ſchöner Zeichnung gelehrt. Ob wir bereits gelernt haben, das, was wir erworben, auch dementſprechend zu verwerten, iſt nicht ganz ſo ſicher. Wenn Bücher überhaupt einen Einfluß ausüben können, ſollten wir uns, durch Leféburés Buch angeregt, ſicherlich mit vertieftem Intereſſe der Frage der Stickerei zuwenden, und die, welche bereits mit der Nadel arbeiten, werden darin eine Fülle furchtbarer Winke und höchſt vortrefflicher Belehrungen finden.

Es iſt ſogar unterhaltend, von den wunderbaren Stickereien bloß zu leſen, welche in längſtvergangenen Zeitaltern verfertigt wurden. Einige wenige Bruchſtücke griechiſcher

Stickerei aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind bis auf uns gekommen. Eines ist in Lefébures Buch abgebildet, eine Kettenstichstickerei von gelbem Flachs auf maulbeerfarbenem Kammwollenstoff, mit zarten Schneckenwindungen und Palmenmustern; und ein zweites, eine Tapisserie mit Enten brachte die „Woman's World" vor einigen Monaten[1]) zu einem Artikel Alan Coles.

Hin und wieder findet sich in ägyptischen Gräbern ein Stück kostbarer, alter Arbeit. Im Regensburger Schatz wird ein Muster byzantinischer Stickerei aufbewahrt, welches Kaiser Konstantin auf einem weißen Zelter darstellt, die Huldigung des Morgen- und des Abendlandes entgegennehmend. Metz besitzt einen rotseidenen Chorrock, der mit großen Adlern bestickt ist, ein Geschenk Karls des Großen, und Bayeux das mit der Nadel verfertigte Epos der Königin Mathilde. Aber wo bleibt das weite krokusfarbene Gewand, das für Athene gewoben wurde, auf welchem die Götter gegen die Riesen kämpften? Wo ist das ungeheuere Velarium, das Nero durch das Kolosseum in Rom spannte, welches den Sternenhimmel abbildete und Apollo in einem mit Hengsten bespannten Wagen? Wie gerne möchte man die seltsamen Tafeltücher sehen, die für Heliogabalus verfertigt wurden, auf welchen man alle Leckerbissen und Gerichte zur Schau stellte, die man für ein Fest benötigen konnte; oder das Bahrtuch des Königs Chilperich mit seinen dreihundert goldenen Bienen; oder die phantastischen Gewänder, welche den Unwillen des Bischofs von Pontus erregten und welche bestickt waren mit „Löwen, Panthern, Bären, Hunden, Wäldern, Felsen, Jägern — allem in der Tat, was die Maler dem Leben nachbilden können." Karl von Orleans besaß einen Rock, auf dessen Ärmel die Verse eines Liedes gestickt waren, das anhub: „Madame, suis tout joyeux."

[1]) Im September 1888.

Die Musikbegleitung zu den Worten war in goldenen Fäden gearbeitet, und jede Note (damals von viereckiger Form) war aus vier Perlen geformt[1]). Das Gemach, das man für die Königin Johanna von Burgund im Palast zu Rheims vorbereitete, war geschmückt mit „dreizehnhunderteinundzwanzig gestickten papegauts (Papageien) und mit des Königs Wappen, sowie mit fünfhunderteinundsechzig Schmetterlingen, deren Flügel in gleicher Weise mit dem Wappen der Königin geziert waren — alles aus feinem Golde gearbeitet". Katharina von Medicis besaß ein Trauerlager „aus schwarzem, perlengesticktem Samt, mit Mondsicheln und Sonnen übersät". Die Vorhänge waren aus Damast „mit Blattgewinden und Girlanden auf Gold- und Silbergrund, und am Saume mit Perlenstickereien besetzt." Es stand in einem Gemach, dessen Wände reihenweise mit den Wappenbildern der Königin in ausgeschnittenem schwarzen Samt auf Silberstoff gehangen war.

Ludwig XIV. hatte in seinem Gemach goldgestickte Karyatiden von fünfzehn Fuß Höhe. Das Paradebett des Polenkönigs Sobieski war aus smyrnischem Goldbrokat mit Koranversen in Türkisen und Perlen, sein Baldachin bestand aus vergoldetem Silber von wundervoll getriebener Arbeit und reichlich mit emaillierten und juwelenbesetzten Medaillons verziert. Er hatte es aus dem Türkenlager vor Wien mitgenommen, und die Fahne Mohammeds hatte darunter gestanden. Die Herzogin de la Ferté trug ein rötlich braunes Samtkleid, dessen graziös geraffter Schoß von großen Schmetterlingen aus Meißner Porzellan emporgehalten wurde: die Vorderseite bildete ein Tablier aus Silberstoff, auf welchem in pyramidenförmiger Gruppe ein Musikorchester gestickt war, das aus sechs Reihen Spielern nebst Musikinstrumenten bestand, alles in erhabener Nadel-

[1]) Vgl. Das Bildnis des Dorian Gray, Kap. XI.

arbeit verfertigt. „In die Nacht gehen alle ein — —", wie Henley in seiner entzückenden „Ballad of Dead Actors" singt.

Viele der Tatsachen, welche Lefébure über die Stickereigilde mitteilt, sind ebenfalls ungemein interessant. In seinem vorhin erwähnten Handwerksbuch erzählt Etienne Boileau, daß es einem Mitglied der Gilde verboten war, Gold zu gebrauchen, unter „acht Sous (ungefähr 6 Mark) den Strähn, er mußte die beste Seide benützen und durfte nie der Seide Zwirn beimengen, weil solches die Arbeit verfälsche und schlecht mache." Das Probe- oder Meisterstück, das man von dem Sohne eines Stickereiinnungsmeisters forderte, war „eine einzelne Gestalt, ein Sechstel der natürlichen Größe in Gold abzuschattieren", während man von einem Arbeiter, der nicht Sohn eines Stickereiinnungsmeisters war, „eine ganze Begebenheit mit vielen Gestalten" verlangte. Das Handwerksbuch nennt auch „Bilderausschneider, Schablonendrucker und Illuminierer" unter denen, welche das Gewerbe der Stickerei beschäftigt. Im Jahre 1551 gab die Pariser Zunft der Kunststicker Anweisung, daß „künftighin bei Darstellung nackter Gestalten und Gesichter drei oder vier Abstufungen fleischfarbig gefärbter Seide anzuwenden seien, und nicht weiße Seide, wie bisher".

Im fünfzehnten Jahrhundert wurden in jedem vornehmeren Haushalt die Dienste eines Kunststickers gedungen, der das ganze Jahr hindurch arbeiten mußte. Auch die Bereitung der Farben, sei es, daß sie zum Malen dienten oder zum Färben des Fadens und der Gewebe, wurde, wie Lefébure hervorhebt, im Mittelalter von den Künstlern mit Sorgfalt betrieben. Viele unternahmen weite Reisen, um noch vortrefflichere Rezepte zu erlangen, welche sie aufbewahrten und später vermehrten oder verbesserten, wie die Erfahrung sie lehrte. Auch fanden es die großen Künstler

nicht unter ihrer Würde, Musterzeichnungen für Stickereien zu machen.

Raffael verfertigte Zeichnungen für Franz I. und Boucher für Ludwig XV., und die Ambras-Sammlung in Wien besitzt eine herrliche Garnitur kirchlicher Gewänder nach Zeichnungen der Brüder Van Eyck und ihrer Schüler. Schon im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts wurden Bücher mit Stickereimustern hergestellt, und ihr Erfolg war so groß, daß nach wenigen Jahren französische, deutsche, italienische, flandrische und englische Herausgeber umfangreiche Musterbücher verbreiteten, welche ihre besten Kupferstecher verfertigten. Um den Zeichnern die Möglichkeit zu bieten, direkt von der Natur zu lernen, eröffnete Jean Robin im selben Jahrhundert einen Garten mit Gewächshäusern, in welchen er seltsame Pflanzengattungen zog, die dazumal in unseren Breiten nur wenig bekannt waren. Die prächtigen Brokate und Damaste jener Zeit zeichnen sich aus durch die Einführung großer Blumenmuster mit Granatäpfeln und anderen Früchten mit zartem Blattwerk.

Der zweite Teil von Lefébures Buch ist der Geschichte der Spitzen gewidmet, und, obwohl ihn manche nicht ganz so fesselnd finden werden als den vorhergehenden, wird er einen Einblick reichlich lohnen; und die, welche sich noch mit jener zarten, anmutigen Kunst beschäftigen, werden viele wertvolle Winke darin finden, sowie auch eine große Anzahl außerordentlich schöner Zeichnungen. Im Vergleich zur Stickerei erscheint die Spitze verhältnismäßig modern. Lefébure und Alan Cole berichten uns, daß kein zuversichtlicher und beglaubigter Nachweis erbracht werden kann, der das Bestehen der Spitze vor dem fünfzehnten Jahrhundert verbürgt. Natürlich wurden im Orient leichte Gewebe, wie Gaze, Musselins und Netze, sehr frühzeitig verfertigt und nach Art der späteren Spitzen zu Schleiern und Schärpen

benützt. Die Frauen verzierten sie mit Stickereien und brachten Abwechslung in die Klarheit des Gewebes, indem sie hier und da Fäden auszogen. Die Fäden der Fransen scheinen auch geflochten und zusammengeknüpft worden zu sein, und der Saum einer der vielartigen römischen Togas zeigt ein offenes, netzförmiges Gewebe. Das ägyptische Museum im Louvre besitzt eine merkwürdige Netzarbeit, die mit Glaskügelchen geschmückt ist, und der Mönch Reginald, der im dreizehnten Jahrhundert an der Grufteröffnung des heiligen Cuthbert in Durham teilnahm, schreibt, daß des Heiligen Bahrtuch eine Franse von zollangen Leinenfäden hatte, mit einer Borte darüber, welche „auf den Fäden gearbeitet war", mit Abbildungen von Vögeln und Tierpaaren, und außerdem befand sich zwischen jedem solchen Paar ein Baum mit ausgebreitetem Gezweige, ein Überbleibsel der Palme Zoroasters, die ich vorhin schon erwähnte. Übrigens wollen unsere Autoren in diesen Beispielen nicht die Spitze erkennen, deren Herstellung ein bedeutend verfeinertes und kunstvolleres Verfahren erheischt und ebensowohl einen erhöhten Grad der Gewandtheit als auch stete Abwechslung der Ausführung voraussetzt. Unseres Wissens ist der Ursprung der Spitze wahrscheinlich in der Gewohnheit zu suchen, Leinwand mit Stickereien zu schmücken. Wie Lefébure bemerkt, gewinnt weiße Stickerei auf Leinwand ein kaltes und eintöniges Aussehen; die mit bunten Fäden hergestellte macht einen lebhafteren und freundlicheren Eindruck, verblaßt aber bei häufigem Waschen; hingegen besitzt weiße Stickerei, in welcher offene Gitter im Leinengrund abwechseln mit Mustern, die aus demselben geschnitten sind, einen ganz neuartigen Reiz. Und auf diese Empfindung ist wohl das Entstehen einer Kunst zurückzuführen, deren Ergebnis einen glücklichen Kontrast herstellte zwischen ornamentalen Bildungen im festen Stoff und anderen in durchbrochener Arbeit.

Bald auch kam der Gedanke auf, daß es besser wäre, anstatt aus fester Leinwand mühevoll Fäden auszuziehen, nadelverfertigte Muster in einem offen genetzten Grund einzuführen, welchen man Lacis benannte. Von dieser Art Stickerei sind viele Muster vorhanden. Das Cluny-Museum besitzt eine leinene Kappe, die Karl V. gehört haben soll; desgleichen wird eine leinene Alba in durchbrochener Arbeit, deren Herstellung man Anna von Böhmen (1527) zuschreibt, in der Kathedrale von Prag verwahrt. Katharina von Medici hatte ein Bett, das mit Feldern aus réseuil oder lacis geschmückt war, und es wird berichtet, daß „die Hoffräuleins und Dienerinnen ihres Haushaltes viel Zeit verbrauchten, um Felder von réseuil herzustellen."

Die interessanten Musterbücher für à jour-Stickerei, deren erstes im Jahre 1527 von Peter Quinty in Köln herausgegeben wurde, gewähren uns die Möglichkeit, die einzelnen Übergangsstufen von weißer Durchbrucharbeit zur genähten Spitze zu verfolgen. Wir begegnen darin einer Abart von Nadelarbeit, welche im Gegensatz zur Stickerei nicht auf festem Untergrund hergestellt ist. Es ist dies tatsächlich echte Spitze, wie „in der Luft" verfertigt, und sowohl der Untergrund als das Muster wurden von Spitzenklöpplern ausgeführt.

Die allgemeine Anwendung der Spitzen für Gewänder wurde natürlich durch die Mode der Rüschen und der sie begleitenden Handkrausen sehr gefördert. Katharina von Medici berief einen gewissen Frederic Vinciolo aus Italien, um Rüschen und Tellerkrausen herzustellen, deren Mode sie in Frankreich aufbrachte. Und Friedrich III. war mit Bezug auf seine Rüschen so übertrieben heikel, daß er seine Hand- und Halskrausen lieber selbst bügelte und kräuselte, damit ihre Falten ja nicht schlapp und formlos wären. Auch die Musterbücher gaben der Kunst einen bedeutenden Ansporn.

Lefébure erwähnt deutsche Bücher mit Mustern von Adlern, heraldischen Emblemen, Jagddarstellungen und Pflanzen und Blättern aus der nordischen Flora, desgleichen italienische Bücher, in welchen die Motive aus Oleanderblüten bestehen und zierlichen Gewinden und Schnörkeln, Landschaften mit mythologischen Darstellungen und Jagdbegebenheiten, die weniger realistisch waren als die des Nordens, Faune, Nymphen und pfeilschießende Amoretten darstellten. Bezüglich dieser Muster hebt Lefébure eine merkwürdige Tatsache hervor. Das älteste Gemälde, das Spitzen abbildet, ist das Porträt einer Dame von Carpaccio, welche um das Jahr 1523 gestorben ist. Die Manschetten dieser Dame sind mit einer schmalen Spitze umsäumt, deren Muster in Vecellios „corona" sich wiederholt, einem Buche, das erst im Jahre 1591 herausgegeben wurde. Man bediente sich dieses besonderen Musters also wenigstens achtzig Jahre, bevor es mit anderen veröffentlichten Mustern in Umlauf kam.

Übrigens gewannen die Spitzen erst im siebzehnten Jahrhundert ein unabhängiges Gepräge und eine Individualität, und Duplessis stellt fest, daß die Verfertigung der bemerkenswerteren Spitzen einer früheren Periode mehr dem Einfluß der Männer als jenem der Frauen zu verdanken ist. Unter der Regierung Ludwigs XIV. wurden die prächtigsten Spitzen mittels der Nadel hergestellt, die Venezianerspitzen machten die Umwandlung mit, und es entstanden die Points d'Alençon, d'Argenton, de Bruxelles und d'Angleterre. Der König wollte mit Hilfe Colberts Frankreich womöglich zum Mittelpunkte der Spitzenerzeugung machen; zu diesem Zweck ließ er sowohl aus Venedig als auch aus Flandern Arbeiter holen. Dem Studium der Gobelins entlehnte man Mustervorlagen. Die Stutzer hatten ihre kolossalen Jabots oder Bäffchen, welche unter dem Kinn über

die Brust fielen, und die vornehmen Prälaten, wie Bossuet und Fénélon, trugen ihre wundervollen Alben und Rochets. Bezüglich eines Kragens, der in Venedig für Ludwig XIV. verfertigt wurde, erzählt man, daß die Spitzenklöppler, die nicht genügend feines Roßhaar aufzutreiben vermochten, statt dessen von ihrem eigenen Haar nahmen, um die erstrebte wundervolle Zartheit der Arbeit zu erzielen.

Als Venedig im achtzehnten Jahrhundert die Erfahrung machte, daß man leichtere Spitzen bevorzugte, schickte es sich an, Rosenspitzen zu verfertigen; am Hofe Ludwigs XV. wurde die Wahl der Spitzen durch eine noch sorgfältigere Etikette geregelt. Die Revolution indessen richtete viele der Fabrikanten zugrunde. Alençon hielt stand, und Napoleon unterstützte es und suchte die alten Vorschriften zu erneuern, welche das Tragen von Spitzen bei Hoffestlichkeiten vorschrieben.

Ein herrliches Stück Spitze, mit heraldischen Bienen übersät, im Werte von vierzigtausend Franks wurde bestellt. Man begann es für die Kaiserin Josefine, doch während seiner Verfertigung wurde ihr Wappen mit dem Marie Louisens vertauscht. Lefébure schließt seine fesselnden Ausführungen, indem er sehr klar seinen Standpunkt gegenüber den Maschinenspitzen darlegt. „Es wäre ohne Zweifel ein Verlust für die Kunst," sagt er, „wenn man die Spitzen nicht mehr mit der Hand verfertigte, denn die Maschinen, so geschickt sie auch ausgedacht sein mögen, können nicht mit der menschlichen Hand wetteifern. Was sie uns liefern, sind die Ergebnisse bestimmter Verfahren, nicht die Schöpfungen künstlerischer Handarbeit. Wo die äußerliche Berechnung das persönliche Gefühl verdrängen will, hört die Kunst auf; sie hört auf, wo sich keine Spur entdecken läßt, daß der Verstand die Arbeitskraft leitet, deren Unsicherheit sogar noch einen besonderen Reiz besitzt. Wohlfeilheit ist nie

anzuempfehlen in bezug auf Dinge, die nicht absolute Notwendigkeiten sind; sie setzt den künstlerischen Maßstab herunter." Das sind bewunderungswürdige Bemerkungen, und mit ihnen nehmen wir Abschied von diesem fesselnden Buche mit seinem reizenden Bilderschmuck, seinen entzückenden Anekdoten und ausgezeichneten Belehrungen. Alan Cole hat sich den Dank aller verdient, die sich für die Kunst interessieren, daß er dieses Buch in einer so anziehenden und so wenig kostspieligen Form dem Publikum zugänglich gemacht hat.

Ziele

Übersetzt von Paul Wertheimer

Der Kritiker als Künſtler

Ein Dialog

Nebſt einigen Bemerkungen über den Wert des Nichtstuns

I. Teil

Perſonen: Gilbert und Ernſt

Szene: Die Bibliothek eines Hauſes in Piccadilly, von der aus man den Green Park überblickt

Gilbert (am Klavier): Mein lieber Ernſt, worüber lachſt du?

Ernſt (aufblickend): Über eine prächtige Geſchichte, die ich eben in dieſem Band Erinnerungen, der auf deinem Tiſche liegt, geleſen habe.

Gilbert: Was für ein Buch iſt es? Ah! Ich ſehe ſchon. Ich hab' es noch nicht geleſen. Taugt es etwas?

Ernſt: Nun ich habe, während du ſpielteſt, nicht ohne Vergnügen darin geblättert, obwohl ich in der Regel kein Freund moderner Memoiren bin. Erinnerungen werden gewöhnlich von Leuten niedergeſchrieben, die ſich überhaupt nicht mehr zu erinnern vermögen, oder die nie etwas des Erinnerns Wertes vollbracht haben. Das erklärt ohne Zweifel ihre weite Verbreitung. Dem engliſchen Publikum wird ſtets behaglich zumute, wenn eine Mittelmäßigkeit zu ihm ſpricht.

Gilbert: Jawohl, unſer Publikum iſt wunderbar duldſam. Es verzeiht alles — nur nicht das Genie. Doch ich bekenne, mir gefällt jede Art von Memoiren. Und zwar um ihrer Form wie um ihres Gegenſtandes willen. In der Literatur iſt der reine Egoismus von beſonderem Reiz. Darin liegt für uns der Zauber von Briefen ſo verſchiedener Perſönlichkeiten wie Cicero und Balzac,

Flaubert und Berlioz, Byron und Madame de Sévigné. Wo immer wir ihm begegnen — es ist merkwürdigerweise ziemlich selten der Fall —, müssen wir ihn willkommen heißen; wir verlieren ihn nicht leicht aus dem Gedächtnis. Die Menschheit wird Rousseau stets aus dem Grunde lieben, weil er seine Sünden nicht dem Priester, sondern der Welt gebeichtet hat. Die schlummernden Nymphen, die Cellini in Bronze für das Schloß des Königs Franz geschaffen hat, selbst der grün-goldene Perseus, der in der offenen Loggia zu Florenz dem Mondlicht jenes todesstarre Entsetzen zeigt, das einst Leben zu Stein gewandelt hat: diese Bildwerke haben der Welt nicht mehr Vergnügen gewährt, als Cellinis Selbstbiographie, in der dieser Erzschuft der Renaissance die Geschichte seines Glanzes und seiner Schmach erzählt. Die Meinungen, das Wesen, die Taten eines Mannes fallen wenig ins Gewicht. Er mag ein Skeptiker sein, wie der adelige Sieur de Montaigne, oder ein Heiliger, wie der verbitterte Sohn der Monika — sobald er uns seine Geheimnisse offenbart, ist er stets imstande, unser Ohr zu bezaubern und unsern Lippen Schweigen zu gebieten. Die Art des Denkens, die Kardinal Newman vertreten hat — wenn man den Versuch, geistige Probleme durch die Leugnung der Herrschaft des Verstandes zu lösen, überhaupt eine Art des Denkens nennen darf — diese Methode wird und kann schwerlich von Dauer sein. Aber die Welt wird nie müde werden, dieser geängsteten Seele zuzuschaun, wie sie von Finsternis zu Finsternissen weiterschreitet. Das einsame Kirchlein zu Littlemore, in dem „der Hauch des Morgens dumpfig weht und wenige Gläubige sich versammeln", wird uns stets teuer sein. Wann immer man das gelbe Löwenmaul auf dem Wall von Trinity blühn sieht, wird man dieses gottseligen

Studenten gedenken, der in der steten Wiederkehr der Blumen die prophetische Kunde fand, daß er für immer mit der Gnadenmutter vereint bleiben werde — eine Prophezeiung, die der Glaube sehr kluger- oder sehr törichterweise nicht zur Erfüllung kommen ließ. Ja, in der Selbstbiographie liegt ein unwiderstehlicher Zauber. Der arme, einfältige eingebildete Herr Sekretär Pepys hat sich in den Kreis der Unsterblichen hineingeschwätzt. Da er sehr wohl wußte, daß indiskretes Ausplaudern des Mutes besserer Teil ist, läuft er geschäftig in dieser Versammlung umher, in seinem „purpurnen Flausrock mit goldenen Knöpfen, Schnüren und Tressen", den er uns so gern beschreibt. Er schwätzt zu seinem eigenen und zu unserm unendlichen Vergnügen über den indisch-blauen Unterrock, den er für sein Weib gekauft hat, über den „guten Schweinebraten" und das „köstliche französische Kalbsfrikassee", das er so gerne aß, über sein Bowlingspiel mit Will Joyce, sein Umherschwärmen um alle schönen Frauen. Er erzählt, wie er am Sonntag Hamlet rezitierte, wie er an Wochentagen die Bratsche spielte, und dergleichen langweilig-alltäglicher Dinge mehr. Selbst im wirklichen Leben ist der Egoismus nicht ohne Reiz. Wenn die Leute über andere reden, sind sie gewöhnlich langweilig. Erzählen sie uns dagegen über sich selbst, so werden sie beinahe immer interessant. Wenn man ihnen in dem Augenblick, wo sie uns langweilen, so leicht den Mund schließen könnte, wie man ein Buch zuklappt, dessen man müde geworden, dann wäre an den meisten nichts auszusetzen.

Ernst: In diesem „Wenn", würde Probstein sagen, liegt ungemeine Kraft. Schlägst du aber im Ernst vor, jeder solle sein eigener Boswell sein? Was sollte aus den emsigen Leuten werden, die das Material für Lebensbeschreibungen und Erinnerungen sammeln?

Gilbert: Was iſt aus ihnen geworden? Sie ſind geradezu die Peſt dieſer Zeit. Jeder Mann von Bedeutung findet heutzutage ſeine Jünger, und immer iſt es Judas, der ſeine Biographie ſchreibt.

Ernſt: Aber mein lieber Freund!

Gilbert: Ich fürchte, ich habe recht. Früher pflegten wir unſre Heroen zu Heiligen zu erheben. Jetzt iſt es Sitte, ſie dem Pöbel gleichzuſtellen. Billige Volksausgaben großer Werke ſind vielleicht etwas ſehr Köſtliches, aber billige Ausgaben bedeutender Menſchen ſind einfach abſcheulich.

Ernſt: Darf ich fragen, Gilbert, auf wen du da anſpielſt?

Gilbert: Oh — auf alle unſre Literaten zweiten Ranges. Wir werden von einer Klaſſe von Menſchen heimgeſucht, die nach dem Tod eines Dichters oder Malers zugleich mit dem Leichenbeſtatter das Haus ſtürmen, von Leuten, die vergeſſen, daß ſie nur eine Aufgabe haben: ſich ganz ſtill zu verhalten. Aber ſprechen wir nicht von ihnen. Sie ſind die Leichenräuber der Literatur. Der eine rafft den Staub, der andere die Aſche an ſich, die Seele bleibt jenſeits ihres Bereichs. Und nun will ich dir Chopin vorſpielen, oder ziehſt du Dvořak vor? Soll ich dir eine Phantaſie von Dvořak ſpielen? Sein Stil iſt leidenſchaftlich, ſeltſam-farbig.

Ernſt: Nein; mich verlangt jetzt nicht nach Muſik. Die Muſik iſt viel zu unbeſtimmt. Überdies habe ich geſtern abend die Baronin Bernſtein zu Tiſche geführt, und ſo reizend die Dame ſonſt iſt, ſie hörte nicht auf, von Muſik zu ſprechen, als wäre dieſe wirklich in deutſcher Sprache geſchrieben. Nun, wie immer Muſik klingen mag, ſie klingt erfreulicherweiſe keineswegs, auch nicht im entfernteſten, wie deutſch. Der Patriotismus äußert ſich zuweilen auf wirklich erniedrigende Art. Nein, Gilbert, ſpiele nicht mehr. Dreh dich um und plaudere mit mir. Plaudere mit

mir, bis der weißhörnige Tag ins Zimmer steigt. In deiner Stimme liegt etwas Bezauberndes.

Gilbert (sich vom Klavier erhebend): Ich bin nicht in der Stimmung, heute nacht zu plaudern. Warum lächelst du so abscheulich? Es ist wirklich so. Wo sind die Zigaretten? Ich danke. Wie köstlich sind diese gelben Narzissen! Sie scheinen aus Bernstein und kühlem Elfenbein geschnitzt zu sein. Sie gleichen den Gebilden griechischer Kunst aus der besten Zeit. Was ist dies nun für eine Geschichte in den Bekenntnissen des „reuezerknirschten Akademikers", die dich so sehr belustigt hat? Erzähl' sie mir. Wenn ich Chopin gehört habe, fühl' ich mich seltsam erregt, als hätte ich über Sünden geweint, die ich niemals begangen habe, über Tragödien getrauert, die mich nichts angingen. Ich glaube, die Musik übt immer diese Wirkung. Sie ruft in uns eine Vergangenheit wach, von der man bis dahin nichts wußte, sie erfüllt uns mit der Empfindung von Leiden, die unsern Tränen bisher verborgen blieben. Ich kann mir vorstellen, daß jemand, der bis dahin ein ganz alltägliches Leben geführt hat, zufälligerweise seltsame Musik vernimmt und dann plötzlich entdeckt: seine Seele habe, ihm selbst unbewußt, furchtbare Erfahrungen durchgemacht, schrecklichen Jubel, wild romantische Liebe, furchtbare Entsagungen erlebt. Erzähle mir also diese Geschichte, Ernst. Ich brauche Aufheiterung.

Ernst: Oh — die Sache ist durchaus von keiner Bedeutung. Ich meinte nur: diese Geschichte gibt ein gutes Beispiel für den wahren Wert der landläufigen Kunstkritik. Eine Dame soll nämlich einst den „reuezerknirschten Akademiker", wie du ihn nennst, sehr ernsthafterweise gefragt haben, ob sein berühmter „Frühlingstag in Whiteley" oder „Das Warten auf den letzten Omnibus" oder andere ähnliche Bilder ganz mit der Hand gemalt seien?

Gilbert: Nun, wurden ſie mit der Hand gemalt?

Ernſt: Du biſt ganz unverbeſſerlich. Aber reden wir ernſthaft: worin beſteht der Nutzen der Kunſtkritik? Warum überläßt man nicht den Künſtler ganz ſich ſelbſt, auf daß er — geht ſein Streben dahin — eine neue Welt erſchaffe, oder die beſtehende, bekannte nachbilde, deren wir alle wohl längſt überdrüſſig wären, wenn ſie nicht die Kunſt mit ihrem feinen Geiſt der Auswahl und Ausleſe gleichſam für uns reinigt und ihr für einen Augenblick eine gewiſſe Vollkommenheit gäbe. Ich glaube, die Phantaſie verbreitet um ſich oder ſollte doch eine Atmoſphäre der Einſamkeit um ſich verbreiten; ſie ſchafft am beſten in der Stille und Abgeſchloſſenheit. Warum ſollte der Künſtler durch das ſchrille Geſchrei der Kritik aus ſeiner Ruhe geſtört werden? Wie kommen Leute, die ſelbſt nicht imſtande ſind, etwas zu ſchaffen, dazu, den Wert einer Schöpfung zu beurteilen? Was wiſſen ſie davon? Iſt der Sinn eines Kunſtwerks leicht zu erkennen, dann iſt die Erklärung überflüſſig ...

Gilbert: Iſt dagegen das Werk unverſtändlich, dann iſt jede Deutung von Übel.

Ernſt: Das hab' ich nicht behauptet.

Gilbert: Ah! Du hätteſt es behaupten ſollen. Heutzutage hat man uns ſo wenig Geheimniſſe übrig gelaſſen, daß wir nicht auf ein einziges verzichten können. Ich glaube, die Mitglieder der „Browning-Geſellſchaft" verſchwenden ebenſo wie die Theologen der liberalen kirchlichen Partei und die Autoren der „Sammlung von Lebensbeſchreibungen großer Schriftſteller" ihre Zeit damit, daß ſie an ihrer Gottheit ſolang herumerklären, bis von ihr nichts übrig bleibt. Da iſt eine Stelle bei Browning, aus der man die Hoffnung ſchöpfen dürfte, er ſei ein Myſtiker geweſen; ſogleich gibt man ſich Mühe,

zu zeigen, daß er hier nur unklar war. Da iſt eine andere Stelle, aus der man ſchließen könnte, daß er etwas zu verbergen hatte — ſie klären uns ſogleich auf, daß er nur ſehr wenig zu enthüllen hatte. Ich ſpreche aber nur von den einzelnen, aus dem Zuſammenhang gehobenen Werken. Als Geſamterſcheinung betrachtet, war dieſer Mann groß. Er war nicht vom Rang der Olympier, die ganze Unvollkommenheit der Titanen haftete ihm an. Es fehlte ihm der Überblick und ein Sänger war er nur ſelten. Sein Werk zeigt die Spuren des Kampfes, heftiger Erregung und Anſtrengung. Er ging nicht vom Gefühl aus und formte es, er wurzelt vielmehr im Gedanklichen und verſchwimmt im Chaos. Dennoch war er groß. Man hat ihn einen Denker genannt — er war ſicherlich ſtets von Gedanken bewegt, und immer dachte er laut. Aber es war nicht das Denken, das ihn reizte, vielmehr waren es die Vorgänge, die das Denken erregen. Die Maſchine war es, die er liebte, nicht das Produkt der Maſchine. Der Weg, auf dem der Tor zu ſeiner Torheit gelangt, war ihm ſo wert wie die letzte Weisheit des Weiſen. Der ſubtile Mechanismus des Geiſtes übte auf ihn ſolchen Reiz, daß er die Kunſt der Sprache geringſchätzte und auf ſie als ein unvollkommenes Inſtrument des Ausdrucks herabblickte. Der Reim, das köſtliche Echo, das im gewellten Hügelland der Muſen den Ton gebiert und ihn widerklingen läßt; der Reim, der in den Händen des wirklichen Künſtlers nicht bloß ein ſinnliches Element metriſcher Schönheit, ſondern auch ein geiſtiges des Denkens und der Leidenſchaft wird — denn er lockt vielleicht neue Stimmungen, neue Gedankengänge hervor oder läßt durch ſüße und betörende Gewalt des Klangs die goldene Pforte aufſpringen, an die ſelbſt die Phantaſie vergebens pochte — der Reim, der das Stammeln des Menſchen zur Sprache

der Götter erheben kann; der Reim, die einzige Saite, die wir der griechischen Leier hinzugefügt haben, — der Reim wurde in Robert Brownings Hand zur grotesken Mißgeburt. Er machte sein Dichten zuweilen zur Maskerade eines kleinen Komödianten, er gab ihm allzuoft den Schein eines Pegasusreiters, der einhergaloppiert, die Zunge in die Backen gepreßt. Manchmal verletzt er durch seine schrecklichen Dissonanzen. Ja, wenn seine Musik nur durch Zerreißen der Saiten seiner Laute zu gewinnen vermag, zerreißt er sie; sie schlagen mißtönend zusammen, und keine attische Zikade läßt sich, die zitternden Flügel melodisch schwingend, auf dem elfenbeinernen Horn nieder, den Rhythmus vollkommen zu machen oder die Intervalle zu mildern. Und doch war er groß: formte er gleich die Sprache zu unedlem Lehm um, er hat daraus Männer und Frauen gebildet, die leben. Seit Shakespeare reichte kein zweiter so dicht an ihn. Shakespeare vermochte mit Myriaden Lippen zu singen, Browning konnte durch tausend Munde stammeln. Noch jetzt, da ich nicht gegen ihn, sondern für ihn spreche, gleiten durch den Raum die Schatten seiner Gestalten. Schleicht hier nicht Fra Lippo Lippi, die Wangen glühend von eines Mädchens heißem Kuß? Hier steht der furchtbare Saul, in seinem Turban schimmern die fürstlichen, großen Saphire. Da ist Mildred Tresham und der spanische Mönch, das Antlitz gelb vor Haß, und Blougram und Ben Ezra und der Bischof von St. Praxed. In der Ecke kauert des Setebos Brut. Sebald blickt, da er Pippas vorübergleitenden Schritt vernimmt, auf das wilde Antlitz der Ottima; ihn ekelt vor ihr, vor der eigenen Sünde, vor sich selbst. Bleich wie der weiße Atlas seines Wamses blickt der melancholische König mit träumerischen Verräteraugen auf den allzu treuen Strafford hin, der seinem Verderben ent-

gegengeht. Andrea erschauert, da er in dem Garten das Pfeifen seiner Vettern hört, er bittet sein edles Weib, hinabzugehen. Ja, Browning war groß. Und wie wird er in der Menschheit Erinnerung fortleben? Als Dichter? Nein, nicht als ein Dichter. Man wird ihn als einen, der in Versen zu fabulieren wußte, im Gedächtnis behalten, vielleicht als den vornehmsten Versfabulisten, den wir je besaßen. In seiner Empfindung für die dramatische Situation hat er keinen Rivalen. Kann er auch die Probleme, die er selbst aufrollt, nicht lösen — er hat doch wenigstens Probleme hingestellt. Vermag ein Künstler mehr? Als Schöpfer von Gestalten steht er dem zunächst, der Hamlet schuf. Wäre er klar und bestimmt gewesen, er hätte neben ihm stehen dürfen. Der einzige, der den Saum seines Gewandes berühren darf, ist George Meredith. Meredith ist ein Browning in Prosa, aber auch Browning ist Prosaiker. Er bediente sich der Poesie als eines Mittels, Prosa zu schreiben.

Ernst: In dem, was du sagst, ist manches Richtige, doch sagst du nicht alles. In manchen Punkten bist du ungerecht.

Gilbert: Es ist schwer, dort, wo man liebt, nicht ungerecht zu sein. Aber kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück. Was meinst du noch?

Ernst: Einfach dies: in den besten Tagen der Kunst hat es keine Kunstkritik gegeben.

Gilbert: Diese Bemerkung muß ich schon einmal gehört haben, Ernst. Sie hat die Lebenszähigkeit eines Irrtums und ist so langweilig wie ein alter Freund.

Ernst: Sie spricht die Wahrheit aus. Ja, schüttle nur spöttisch den Kopf. Sie spricht völlig die Wahrheit. In den besten Tagen der Kunst gab es keine Kunstkritik. Der Bildhauer schlug aus dem Marmorblock den großen,

weißen, geschmeidigen Hermes, der in ihm schlief. Die Polierer und Vergolder gaben der Statue Färbung und Gefüge. Wenn die Welt sie erblickte, ward sie von Ehrfurcht erfaßt und verstummte. Er goß die glühende Bronze in die Sandform, der Strom roten Metalls kühlte sich zu edlen Linien ab und zeigte im Umriß den Leib eines Gottes. Durch Email oder geschliffene Juwelen gab er den blinden Augen Leben. Die hyazinthengleichen Locken kräuselten sich unter seinem Stichel. Und wenn dann der Sohn der Leto im dämmrigen, freskengeschmückten Tempel, oder in der Säulenhalle, die im Sonnenlicht glänzte, auf dem Piedestal stand, fühlten die Vorüberschreitenden, ἁβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος, eine neue Gewalt habe von ihrem Leben Besitz ergriffen. Träumerisch oder mit dem Gefühl seltsam beseligender Freude kehrten sie heim und machten sich an ihre Tagesarbeit, oder sie wanderten vielleicht durch die Pforte der Stadt zu jener Wiese, wo die Nymphen spielten, dort, wo der junge Phädrus die Füße netzte. Auf dem weichen Gras, unter den schlanken, im Winde raunenden Platanen, unter dem blühenden agnus castus gelagert, sannen sie über die Wunder der Schönheit nach und schwiegen in ungewohnter Ehrfurcht. In jenen Tagen war der Künstler frei. Aus dem Bach schöpfte er mit seinen Fingern den zarten Ton. Mit einem kleinen Stäbchen aus Holz oder Bein bildete er daraus Formen, so köstlich, daß man sie den Toten als Spielzeug mitgab; wir finden dergleichen noch in den düstern Grabgewölben der gelblichen Hügelgehänge Tanagras — noch liegt auf Haar und Lippe und Gewand das matte Gold, das erblassende Rot. Auf eine frisch betünchte, rötlich glänzende oder durch Milch und Safran getönte Wand malte er eine Gestalt, die mit ermattetem Fuß über die purpurnen,

weißsternigen Asphodeloswiesen dahineilte: Polyxena, Priamus' Tochter, „in deren Lidern des trojanischen Krieges Geheimnis schlief". Oder er stellte den Odysseus dar, den weisen, listenreichen, mit straffen Seilen an den Mastbaum gebunden, um ohne Gefahr dem Gesang der Sirenen zu lauschen, oder wie er an dem Gestade des klaren acherontischen Stroms dahinwandelte, dort, wo die Geister der Fische über den Kies gleiten. Oder er malte die Perser in ihrer Tracht, mit Hosen und Mitra, wie sie vor den Griechen bei Marathon flohn, oder wie die Schnäbel der Galeeren in der kleinen salaminischen Bucht sich ineinanderhakten. Er zeichnete mit silbernem Stift und Holzkohle auf Pergament und wohlbereitetes Zedernholz. Auf Elfenbeingrund und rosafarbene Terrakotta malte er mit Wachs, das er in Olivenöl flüssig und durch glühendes Eisen fest machte. Das Holzgetäfel, der Marmor, die Leinwand erglänzten herrlich, wenn sein Pinsel darüberfuhr. Und das Leben verstummte, da es sich widergespiegelt fand, kein Laut wagte sich hervor. Ihm war in der Tat das ganze Leben zu eigen: von den Kaufleuten, die auf dem Marktplatz saßen, bis zu den in Mäntel gehüllten, auf dem Hügel lagernden Schäfern. Von den Nymphen, versteckt in Lorbeerhainen, und den Faunen, die um die Mittagstunde flöten, bis zu dem König, den Sklaven auf ölschimmernden Schultern in der schmalen, durch einen grünen Vorhang geschlossenen Sänfte trugen und mit Pfauenfedern fächelten. Männer und Frauen, das Antlitz freudig oder kummervoll bewegt, zogen an ihm vorbei; der Künstler warf einen Blick auf sie und kannte ihr Geheimnis. Durch Farbe und Form schuf er eine neue Welt.

Auch das ganze Gebiet der Kleinkunst beherrschte der Künstler. Er hielt den Edelstein wider die drehende Scheibe — da ward auf dem Amethyst das purpurne Lager des

Adonis sichtbar, durch den geäderten Sardonyx hetzte Artemis mit ihren Hunden. Er hämmerte aus dem Gold Rosen und band sie zum Halsschmuck oder Armband zusammen. Er hämmerte aus dem Gold Kränze für Siegerhelme, den Saum für tyrische Kleider, Masken für die toten Könige. Auf der Rückseite des silbernen Spiegels stellte er Thetis dar, wie sie von ihren Nereiden geführt wird, oder die liebessieche Phaedra mit ihrer Amme oder Persephone, die, Erinnerns müde, den Mohn in ihr Haar flicht. Der Töpfer saß in seiner Hütte, und blütengleich erwuchs unter seinen Händen die Vase aus der stillen Scheibe. Er schmückte Fuß und Stiel und Griff der Vase mit zarten Olivenblattmustern, oder mit Blätterwerk des Akanthus, oder mit gekrümmten, schaumgekrönten Wellen. Dann malte er in schwarzen und roten Farben Knabengestalten im Ringkampf oder Wettlauf, Helden in voller Rüstung, die von ihrem muschelartig geformten Wagen sich über die bäumenden Rosse beugen — ihre Schilde zeigen seltsame Wappen, ihre Visiere sind merkwürdig geformt. Er malte Götter, die beim Gastmahl sitzen oder Wunder verrichten, Heroen in ihrem Siegesjubel oder ihrem Weh. Zuweilen ätzte er mit zarten rötlichen Linien auf weißem Grunde den sehnsüchtigen Bräutigam und die Braut. Eros umschwebt sie, einem der Engel des Donatello ähnlich, ein kleines, lachendes Ding mit vergoldeten oder azurnen Flügeln. Auf die Rückseite grub er vielleicht den Namen seines Freundes. *ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ* oder *ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ* — solche Worte künden uns die Geschichte seiner Tage. Vielleicht zeichnete er um den Rand des weiten, flachen Bechers den äsenden Hirsch oder den ruhenden Löwen, wie die Phantasie es ihm gebot. Von dem kleinen Salbölfläschchen lacht uns Aphrodite, die sich eben putzt, entgegen, und Dionysus tanzt,

umgeben von nackt-geschmeidigen Mänaden, um den Weinkrug, bloßen, weinbenetzten Fußes, während der greise Silen satyrgleich die Glieder auf üppigen Fellen spreizt, oder den magischen, von einem Tannenzapfen gekrönten Stab schwingt, den dunkler Efeu umlaubt. Und niemand kam, den Künstler bei seinem Werk zu stören. Er ward durch kein gedankenloses Geschwätz verwirrt. Er wurde nicht durch Meinungen geplagt. An den Ufern des Ilyssus, mein lieber Gilbert, gab es keine albernen Kunstkongresse, die den Provinzialismus in die Provinzen tragen und die Mittelmäßigkeit lehren, den Mund aufzureißen. An den Ufern des Ilyssus gab es keine öden Kunstzeitschriften, worin betriebsame Leute über Dinge schwätzen, die sie nicht verstehen. An den schilfumwachsenen Ufern dieses Flüßchens gab es nicht jenen lächerlichen Journalismus, der sich den Richterstuhl anmaßt, während er sich auf der Anklagebank verteidigen sollte. Kunstkritiker gab es bei den Griechen nicht.

Gilbert: Du bist ganz entzückend, Ernst, aber deine Anschauungen sind durchaus falsch. Ich fürchte, du hast dem Gespräch von Leuten gelauscht, die älter sind als du selbst. Das ist stets gefährlich. Du wirst, wenn du diese Gewohnheit dauernd annimmst, merken, daß man dadurch jede geistige Entwicklung unterbindet. Was den modernen Journalismus betrifft: ich bin nicht zu seiner Verteidigung bestellt. Er rechtfertigt sein Bestehen nach dem großen Darwinschen Grundsatz, daß das Gemeinste sein Dasein behauptet. Ich habe es nur mit der Literatur zu tun.

Ernst: Was ist aber der Unterschied zwischen Literatur und Journalismus?

Gilbert: Oh! Zeitungen *kann* man nicht lesen, die Literatur *wird* nicht gelesen. Das ist der ganze Unterschied.

Deine Behauptung, die Griechen hätten keine Kunstkritiker beſeſſen — ſei verſichert, dieſe Meinung iſt ganz abſurd. Man könnte mit mehr Recht ſagen: die Griechen waren ein Volk von Kunſtkritikern.

Ernſt: Wirklich?

Gilbert: Ja, ein Volk von Kunſtkritikern. Doch möcht' ich durchaus nicht das entzückend unrichtige Gemälde zerſtören, das du von dem Verhältnis des helleniſchen Künſtlers zu dem Geiſt ſeines Zeitalters entworfen haſt. Was ſich nie zugetragen hat, genau zu beſchreiben, iſt nicht bloß das recht eigentliche Amt des Geſchichtſchreibers, ſondern das unveräußerliche Vorrecht eines jeden, der Begabung und Kultur beſitzt. Noch weniger wünſche ich, eine gelehrte Unterhaltung zu führen. Derlei maßt ſich nur der Unwiſſende an, und der geiſtig Unbeſchäftigte macht daraus ſeinen Beruf. Das ſogenannte veredelnde Geſpräch aber iſt nichts als ein alberner Verſuch der noch albernern Philanthropen, auf ſolche Weiſe den gerechten Groll der verbrecheriſchen Klaſſen zu entwaffnen. Nein, ich will dir lieber einen tollen, ſcharlachnen Traum Dvořaks vorſpielen. Die bleichen Figuren des Teppichs lächeln uns an, die ſchweren Augenlider meines bronzenen Narziſſus ſind zum Schlummer geſchloſſen. Keine feierlichen Erörterungen worüber auch immer, ich bitte dich. Ich bin mir nur allzuſehr der Tatſache bewußt, daß wir in einer Zeit geboren ſind, die nur die Langweiligen ernſt nimmt. Ich lebe unaufhörlich in der Angſt, nicht mißverſtanden zu werden. Würdige mich nicht dazu herab, dir nützliche Kenntniſſe zu vermitteln. Erziehung iſt ja etwas ganz Wunderſames, doch muß man ſich von Zeit zu Zeit erinnern, daß nichts Wiſſenswertes gelehrt werden kann. Ich ſehe durch den Spalt im Fenſtervorhang den Mond; er gleicht einem Stück beſchnittenen Silbers. Goldenen Bienen

gleich drängen ſich die Sterne um ihn. Der Himmel iſt ein kantiger, gehöhlter Saphir. Komm, laß uns gehn, ſchreiten wir in die Nacht hinaus. Denken iſt wundervoll, aber noch wundervoller iſt abenteuerliches Erleben. Wer weiß, vielleicht treffen wir den Prinzen Florizel von Böhmen, vielleicht hören wir die herrliche Kubanerin, die uns erzählt: Ich bin nicht, was ich ſcheine?

Ernſt: Du biſt ſchrecklich eigenſinnig. Ich beharre darauf, dieſes Thema mit dir zu erörtern. Du ſagteſt, die Griechen ſeien ein Volk von Kunſtkritikern geweſen. Was haben ſie uns Kunſtkritiſches hinterlaſſen?

Gilbert: Mein lieber Ernſt, ſelbſt wenn kein einziges kunſtkritiſches Fragment aus helleniſchen oder helleniſtiſchen Tagen auf uns gekommen wäre, gälte nicht minder die Wahrheit: die Griechen waren ein Volk von Kunſtkritikern. Sie haben die Kritik der Kunſt, wie jede andere Kritik erfunden. Was verdanken wir ſchließlich den Griechen in erſter Linie? Einfach den kritiſchen Geiſt. Und mit dieſem kritiſchen Geiſt, den ſie in Fragen der Religion und der Wiſſenſchaft, der Ethik und Metaphyſik, der Politik und Pädagogik bekundeten, haben ſie auch Kunſtfragen behandelt. Sie haben uns in der Tat das lückenloſeſte aller der Welt geoffenbarten kritiſchen Syſteme der beiden höchſten und edelſten Künſte hinterlaſſen.

Ernſt: Was ſind für dich die beiden edelſten und höchſten Künſte?

Gilbert: Das Leben und die Literatur. Das Leben und den vollendeten Ausdruck des Lebens. Die Grundſätze der Lebensführung, die die Griechen aufgeſtellt haben, wagen wir in einem Zeitalter nicht zu verwirklichen, das, wie das unſre, durch falſche Ideale verderbt iſt. Die für die Literatur geltenden Grundſätze, wie ſie uns die Griechen aufbewahrt haben, ſind in mancher Richtung ſo fein, daß wir ſie kaum

zu verstehen vermögen. Sie erkannten sehr wohl, daß die vollendetste Kunst die ist, die den Menschen in seiner ganzen unendlichen Mannigfaltigkeit widerspiegelt. Darum haben die Griechen ihre Kritik der Sprache, die sie nur als künstlerisches Material ansahen, zu einer Durchbildung gebracht, an die wir mit unserem System der Betonung der logischen oder durchs Gefühl hervorgehobenen Stellen kaum heranreichen. Sie erforschten beispielsweise die metrischen Elemente der Prosa so gründlich-wissenschaftlich, wie ein moderner Musiker Harmonie- und Kontrapunktlehre studiert. Noch dazu, dies versteht sich beinahe von selbst, mit weit schärferem ästhetischen Instinkt. Sie hatten mit dieser Methode, wie mit allem, was sie unternahmen, völlig recht. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, und seitdem das Lesen unter den mittlern und niedrigen Bevölkerungsschichten dieses Landes sich in so schädlicher Weise verbreitet hat, herrscht in unserem Schrifttum die Neigung vor, sich immer mehr ans Auge, immer weniger ans Ohr zu wenden. Doch ist gerade das Gehör der Sinn, dessen Wohlgefallen, vom Standpunkte der reinen Kunst geurteilt, geweckt werden sollte. Nur an dem, was dem Ohr gefällt, an seine Regeln sollte man sich halten. Selbst das Werk Mr. Paters, der, im ganzen betrachtet, die englische Prosa am vollendetsten unter uns allen meistert, gleicht zuweilen mehr einem Stück Mosaik als einem musikalischen Gebilde. Hier und da entbehren seine Worte der echten rhythmischen Lebendigkeit und jener vornehmen Freiheit und reichen Wirkung, die solch rhythmisches Leben hervorbringt. Wir haben ja das Schreiben zur endgültigen Kunstform erhoben, wir betrachten es als absoluten Endzweck. Den Griechen bedeutete das Schreiben nichts anderes als eine Form chronologischer Aufzeichnung. Ihr Prüfstein war immer

das gesprochene Wort in seinen musikalisch-metrischen Beziehungen. Die Stimme war das Kunstmittel, das Ohr übte Kritik. Ich habe mir schon manchmal gedacht, ob nicht die Erzählung von der Blindheit Homers vielleicht wirklich ein Kunstmythos ist. Entstanden in den Tagen kritischer Betrachtung, soll es uns vielleicht daran erinnern, daß ein großer Dichter nicht bloß immer ein Seher ist — freilich nicht so sehr mit leiblichen Augen wie mit den Augen der Seele — sondern auch ein wahrer Sänger, einer, der seinen Sang aus Musik webt, der jede Zeile immer wieder und wieder so lange laut vor sich hinspricht, bis er das Geheimnis ihrer Melodie erfaßt, bis er die lichtbeschwingten Worte ins Dunkel singt. Ob ich nun damit im Rechte bin oder nicht, das eine ist gewiß: Englands großer Dichter hat seiner Blindheit, als einem Anlaß oder einer wesentlichen Ursache, viel von der majestätischen Haltung, dem klangvollen Glanz seiner spätern Verse zu danken. Als Milton nicht mehr zu schreiben vermochte, begann er zu singen. Wer legt an „Comus" den Maßstab, mit dem man „Simon den Kämpfer" oder das „Verlorene —" oder das „Wiedergewonnene Paradies" messen darf? Der erblindete Milton hat nur nach dem Klang der Stimme gedichtet, wie jeder dichten sollte. Solcherart wurde aus dem Rohr, der Flöte — das war er in seinen Anfängen — die mächtige, stimmreiche Orgel, deren brausend widerhallende Klänge die Pracht des homerischen Verses zeigen, wenn sie sich auch nicht um seinen schnellen, leichten Gang bemühen. So ist sein Werk ein unvergängliches Erbgut des englischen Schrifttums. So zieht er strahlend durch alle Zeiten, weil er sie überstrahlt. So ist er ewig bei uns, in seiner Kunstform ein Unsterblicher. Jawohl, das Schreiben hat den Schriftstellern viel Schaden gebracht. Wir müssen uns wieder an die Stimme halten. Sie bildet un-

sern Prüfstein. Dann wird es uns vielleicht gelingen, manche der Feinheiten griechischer Kunstbeurteilung zu würdigen. Gegenwärtig sind wir noch keineswegs so weit. Manchmal überfällt mich, wenn ich ein Stück Prosa niederschrieb, das ich bescheidenerweise für völlig fehlerlos halte, der furchtbare Gedanke, daß ich mich vielleicht unziemlicher Sprachverweichlichung durch den Gebrauch trochäischer und tribrachyscher Rhythmen schuldig gemacht habe. Dieses Verbrechen wirft ein gelehrter Kritiker des Augusteischen Zeitalters mit gerechter Strenge dem glänzenden, wenn auch manchmal paradoxen Hegesias vor. Es überläuft mich kalt, wenn ich mir solches vorstelle. Ich frage mich oft, ob die wundervoll-sittliche Wirkung der Prosa jenes entzückenden Schriftstellers, der einmal in einer Stimmung rücksichtsloser Offenheit wider den unkultivierten Teil unserer Gesellschaft die schreckliche Lehre verfocht, das Betragen bedeute drei Viertel des Lebens: ich frage mich, ob seine Wirkung nicht eines Tages dadurch völlig vernichtet werden könnte, daß man die Entdeckung macht, daß seine Päone an unrichtiger Stelle stehen.

Ernst: Ah, jetzt sprichst du nicht ernst.

Gilbert: Wie sollte man ernst bleiben, wenn man allen Ernstes hört, die Griechen hätten keine Kunstkritiker gehabt. Ich könnte die Ansicht, der schöpferische Geist der Griechen sei in der Kritik untergegangen, begreifen. Aber daß jenes Volk, dem wir den kritischen Geist danken, niemals Kritik geübt haben sollte, diese Anschauung verstehe ich nicht. Du verlangst wohl von mir nicht einen Überblick der griechischen Kunstkritik von den Zeiten Platos bis zu Plotin. Dazu ist die Nacht allzu lieblich. Der Mond würde, wenn er uns hörte, noch mehr Asche als bisher auf sein Antlitz streun. Erinnere dich nur an ein vollendetes kleines kritisch-ästhetisches Werk, an Aristoteles' Poetik!

In der Form ist es keineswegs vollendet, denn es ist schlecht geschrieben. Vielleicht stellt es nur eine Zusammenfassung von Notizen für eine Kunstvorlesung dar oder von einzelnen Fragmenten, die für ein umfänglicheres Buch bestimmt waren. In der Stimmung und dem Ton der Behandlung aber ist es ganz vollkommen. Die sittliche Wirkung der Kunst, ihre Bedeutung für die Kultur, ihre Wichtigkeit für die Charakterbildung, diese Fragen waren bereits durch Plato ein für allemal entschieden. Hier wird aber die Kunst nicht vom moralischen, sondern vom rein ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet. Auch Plato hatte sich selbstverständlich mit vielen ausgesprochen künstlerischen Themen befaßt: mit der Bedeutung der Einheit für ein Kunstwerk, der Notwendigkeit von Klang und Harmonie, dem ästhetischen Wert der Erscheinungsformen, mit der Beziehung der sichtbaren Künste zur äußeren Welt und der Dichtung zur Wirklichkeit. Er war vielleicht der erste, der in die Seele des Menschen jenen Wunsch pflanzte, den wir noch nicht befriedigt haben: den Wunsch, den Zusammenhang zwischen Schönheit und Wahrheit zu erkennen und den Rang der Schönheit in der sittlichen und geistigen Ordnung des Weltalls. Die Probleme des Idealismus und Realismus erscheinen vielleicht manchem in jener abstrakt metaphysischen Sphäre, in die Plato sie verlegt, etwas unfruchtbar. Übertrage sie aber in die Sphäre der Kunst, dann wirst du finden: sie sind noch immer lebendig und sinnvoll. Vielleicht ist es Plato bestimmt, als Schönheitskritiker weiter zu leben, vielleicht gewinnen wir eine neue Philosophie, wenn wir nur den Namen seiner Denksphäre ändern. Aristoteles jedoch beschäftigt sich wie Goethe mit der Kunst hauptsächlich in ihren sichtbaren Offenbarungen. Er betrachtet beispielsweise die Tragödie und unter-

ſucht ihren Stoff, nämlich die Sprache, ihren Gegenſtand, das Leben, die Methode, wonach ſie arbeitet, das iſt die Handlung, ihre Vorausſetzungen, nämlich die Aufführung auf dem Theater, er forſcht nach ihrem logiſchen Aufbau, der Verwicklung, ihrem äſthetiſchen Endergebnis, der Einwirkung auf den Schönheitsſinn durch die Erregung der Leidenſchaften Furcht und Mitleid. Dieſe Reinigung und Vergeiſtigung der Natur, die er Katharſis nennt, iſt, wie Goethe bemerkt, von durchaus äſthetiſcher, keineswegs, wie Leſſing annahm, von moraliſcher Art. Ariſtoteles durchforſchte in erſter Linie den Eindruck, den das Kunſtwerk hervorruft, er verſucht, dieſen Eindruck zu zergliedern, ſeinen Urſprung aufzufinden, ſein Entſtehen aufzudecken. Als Phyſiologen und Pſychologen war ihm die Tatſache wohlbekannt, daß das geſunde Fortbeſtehen einer Kraft in ihrer Betätigung liegt. Die Fähigkeit für ein leidenſchaftliches Gefühl zu beſitzen und es nicht wirklich zu durchleben, heißt, ſich ſelbſt begrenzen, nicht zu ſeiner Fülle reifen. Des Lebens mimiſches Schauſpiel, das uns die Tragödie zeigt, reinigt das Herz von manchem „gefährlichen Stoff“. Dadurch, daß man den Gefühlen hohe und würdige Gegenſtände darbietet, wird der Menſch ſelbſt gereinigt und vergeiſtigt. Und nicht nur dies: er wird auch in edle Gefühle eingeweiht, von denen er ſonſt vielleicht nichts erfahren hätte. Das Wort Katharſis enthält, wie mir manchmal ſchien, eine Anſpielung auf die Zeremonien der Einweihung. Zuweilen möchte ich ſogar glauben, daß dies die einzig wahre Bedeutung des Wortes iſt. Ich gebe hier natürlich nur eine Skizze des Buches. Aber du ſiehſt bereits, wieviel äſthetiſche Kritik es enthält. Wer ſonſt als ein Grieche wäre fähig geweſen, die Kunſt ſo ſcharf zu zergliedern? Nach der Lektüre dieſes Buches wundert man ſich nicht länger

darüber, daß Alexandria sich so ganz und gar der Kunstkritik ergab, daß die künstlerischen Temperamente jener Zeit jede Frage des Stils und der Technik untersuchten und daß man über die großen akademischen Malerschulen, wie etwa die Schule von Sikyon, welche die erhabene Tradition der Antike zu bewahren suchte, nicht minder heftig diskutierte, als über die Realisten und Impressionisten, deren Ziel es war, das Leben der Gegenwart widerzuspiegeln. Auch über die ideale Richtung in der Porträtmalerei oder die künstlerische Bedeutung des Epos in einer Zeit, die so modern war wie diese, oder über das Stoffgebiet des Künstlers hat man damals Betrachtungen angestellt. In der Tat, ich fürchte, auch die unkünstlerischen Naturen jener Tage waren in Literatur und Kunst emsig am Werke, denn der Plagiatsbeschuldigungen gab es endlos viele. Solche Anklagen werden aber stets von den dünnen Lippen der Unfähigkeit, oder von den verzerrten Mäulern jener erhoben, die zwar keine eigene Art besitzen, aber Ansehen dadurch zu gewinnen hoffen, daß sie laut hinausschreien, sie seien bestohlen worden. Ich versichere dir, mein lieber Freund, die Griechen schwätzten über Maler genau so viel, wie man dies heutzutage tut. Sie hatten ihre Privatansichten, Ausstellungen gegen Entree, Kunst-Handwerkergilden, ihre präraffaelische und ihre naturalistische Bewegung, ihre Vorlesungen über Kunst. Sie schrieben ganz gewiß Essays über Kunst, sie hatten Kunsthistoriker und Archäologen und den ganzen Plunder. Ja noch mehr: Theaterunternehmer nahmen auf ihren Gastspielen ihre Theaterreferenten mit und zahlten ihnen sehr ansehnliche Honorare für lobende Artikel. Man sieht, alles, was unserem modernen Leben das Gepräge gibt, verdanken wir den Griechen. Das Unzeitgemäße stammt aus dem Mittel-

alter. Die Griechen haben uns das System der Kunstkritik überliefert. Wie fein ihr kritischer Instinkt gewesen ist, mag man aus der Tatsache schließen, daß das Material, das sie kritisch am sorgsamsten durchforschten, wie ich sagte, die Sprache war; denn der Stoff, dessen sich der Maler oder der Bildhauer bedient, ist im Vergleich mit dem Worte dürftig. Aus den Worten tönt nicht nur Musik hervor, die nicht minder süß ist als der Klang der Viola und Laute, Farben leuchten auch daraus, so reich, so lebendig, wie die Farbenglut, die die Leinwand der Venezianer und Spanier für uns so lieblich macht. Den Worten ist Plastik eigen, gerundete Fülle nicht minder als der Bronze oder dem Marmor. Aber auch Denken und Leidenschaft und Geistigkeit strömt aus den Worten — und diese gehören den Worten allein. Hätten die Griechen nur die Sprachkritik geschaffen, sie wären schon deswegen allein die großen Kunstkritiker der Welt. Die Prinzipien der höchsten Kunst zu kennen, heißt, die Prinzipien aller Künste kennen. Ich merke aber: der Mond hat sich hinter eine schwefelfarbene Wolke verborgen. Aus lohgelber Sturmmähne schimmert er wie das Auge des Löwen. Er fürchtet, ich werde dir von Lucian und Longinus, von Quinctilian und Dionysius, von Plinius und Fronto und Pausanias, von all den Männern erzählen, die in der Antike über Kunstthemen geschrieben oder gesprochen haben. Er sei unbesorgt. Ich bin meines Forschens in dem dunkeln, dumpfen Abgrund der Tatsachen müde. Nun bleibt mir nichts übrig als die göttliche *μονόχρονος ἡδονή* einer neuen Zigarette. Zigaretten haben wenigstens das eine Reizvolle: sie gewähren uns keine Befriedigung.

Ernst: Nimm eine von den meinen. Sie sind ziemlich gut. Ich beziehe sie direkt aus Kairo. Unsre Attachés taugen

nur zu einem: ſie verſehen ihre Freunde mit ausgezeichnetem Tabak. Allein, da der Mond ſein Antlitz verborgen hat, laß uns wieder ein wenig plaudern. Ich gebe gerne zu: was ich über die Griechen ſagte, iſt ein Irrtum geweſen. Sie waren, wie du ausgeführt haſt, ein Volk von Kunſtkritikern. Ich räume es ein und bedauere ſie faſt ein wenig. Denn die ſchöpferiſche Gabe ſteht höher als die kritiſche. Die beiden können wirklich nicht miteinander verglichen werden.

Gilbert: Dieſer Gegenſatz iſt ein ganz willkürlicher. Ohne kritiſches Vermögen ward noch nie eine Kunſtſchöpfung, die ſolche Bezeichnung verdient, hervorgebracht. Du ſprachſt vor einem Augenblick von dem feinen Sinn für Auswahl, dem zarten Inſtinkt für die Ausleſe, wodurch der Künſtler das Leben für uns verwirklicht und ihm für einen Augenblick Vollendung leiht. Nun, dieſes Empfinden für die Ausleſe, dieſer feinfühlende Takt für das Ausſcheiden iſt nichts anders als die kritiſche Fähigkeit in einer ihrer weſentlichſten Äußerungen. Wer dieſer kritiſchen Fähigkeit ermangelt, vermag in der Kunſt überhaupt nichts Schöpferiſches hervorzubringen. Arnolds Definition der Literatur als einer Kritik des Lebens iſt in der Form nicht ſehr glücklich, doch zeigt er damit, wie ſcharf er die Bedeutung des kritiſchen Elements in jeder Kunſtſchöpfung erkannt hat.

Ernſt: Ich meine: große Künſtler ſchaffen unbewußt, ſie ſind „weiſer als ſie ſelbſt wiſſen“, wie Emerſon, glaub' ich, irgendwo bemerkt.

Gilbert: Das iſt in Wirklichkeit nicht ſo, Ernſt. Alle feine Arbeit der Phantaſie iſt bewußt und überlegt. Kein Dichter ſingt, weil er ſingen muß, wenigſtens kein großer Dichter. Ein großer Dichter ſingt, weil er ſingen will. So iſt es jetzt, ſo iſt es immer geweſen. Wir ſind manchmal geneigt, zu

glauben, jene Stimmen, die in den Dämmerzeiten der Dichtung tönten, seien einfacher, frischer, natürlicher als die unserer Tage gewesen. Wir meinen, jener Welt, worauf der Blick der früheren Dichter fiel und durch die sie schritten, sei etwas Poetisches ursprünglich eigen gewesen, das fast unverändert in Gesang hinübergleiten konnte. Jetzt liegt der Schnee dicht auf dem Olympus, seine schroff zerklüfteten Abhänge sind frostig-unfruchtbare Heide. Vor Zeiten aber — so träumen wir — streiften die weißen Füße der Musen am Morgen den Tau von den Anemonen und zur Abendstunde nahte Apoll und sang im Tal den Schäfern sein Lied. Doch da leihen wir anderen Zeiten nur, was wir für unsere Zeit ersehnen oder zu ersehnen glauben. Unser historischer Sinn ist da in einem Irrtum befangen. Jedes Jahrhundert ist, soweit es Dichtungen hervorbringt, ein künstliches Jahrhundert, und das Werk, das uns als die natürlich einfache Frucht seiner Zeit scheint, ist stets das Ergebnis höchst bewußten Wollens. Glaube mir, Ernst, es gibt keine Kunst ohne Selbstbewußtsein. Selbstbewußtsein aber und kritischer Geist sind das nämliche.

Ernst: Ich sehe, worauf du hinauswillst; es liegt viel Wahres darin. Doch wirst du gewiß zugeben, daß die großen Dichtungen der Frühzeit, die primitiven, namenlosen, zusammenfassenden Dichtungen mehr der Volksphantasie als der Phantasie eines einzelnen entsprungen sind?

Gilbert: Nicht, als sie Poesie wurden. Nicht, als sie die herrliche Form empfingen. Denn es gibt keine Kunst ohne Stil und keinen Stil ohne Einheit. Einheit aber setzt das Individuum voraus. Homer fand ohne Zweifel für sein Werk alte Balladen und Märlein vor, wie Shakespeare Chroniken, Schauspiele und Novellen, aus denen er schöpfen konnte; doch boten sie ihm bloß Rohmaterial. Er bediente sich ihrer und gestaltete sie zum Gesang. Sie

wurden sein eigen, denn er war es, der ihnen Lieblichkeit gab. Sie waren aus Klängen gebaut:

„Und so gar nicht gebaut,
Und drum gebaut für immer."

Je länger man Leben und Literatur studiert, desto deutlicher empfindet man, daß hinter allem Wundervollen die Persönlichkeit steht, daß nicht der Augenblick den Menschen, sondern der Mensch seine Zeit erschafft. Ich neige mich in der Tat der Anschauung zu, daß alle Mythen und Legenden, von denen wir meinen, sie seien dem Wunderglauben, dem Grauen, der Einbildungskraft eines Stamms, eines Volks entsprungen, einem einzelnen erfinderischen Kopf ihr Entstehn verdanken. Die erstaunlich begrenzte Zahl dieser Mythen scheint eine solche Schlußfolgerung nahezulegen. Verlieren wir uns aber nicht in Fragen der vergleichenden Mythologie. Halten wir uns an die Kritik. Was ich ausführen möchte, ist folgendes: ein Zeitalter, das der Kunstkritik entbehrt, ist entweder ein solches, dessen Kunst sich hieratisch-starr auf die Wiedergabe herkömmlicher Typen beschränkt oder das überhaupt keine Kunst besitzt. Es hat kritische Zeitalter gegeben, die, in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, unschöpferisch gewesen sind — Zeitalter, in denen der menschliche Geist sich damit beschäftigte, die Schätze seiner Schatzkammer zu ordnen, das Gold vom Silber zu scheiden, das Silber vom Blei, die Juwelen zu zählen, den Perlen Namen zu geben. Allein, es gab nie eine schöpferische Zeit, die nicht zugleich eine kritische gewesen wäre. Denn der kritische Geist ist es, der neue Formen findet. Alles Schaffen neigt dazu, sich selbst zu wiederholen. Dem kritischen Instinkt allein danken wir jede neu auftauchende Schule, jede neue Form, die die Kunst bereit findet. Es gibt wirklich nicht eine Kunstform unserer Zeit, die uns

nicht der kritiſche Geiſt Alexandrias überliefert hätte; dort wurden dieſe Formen entweder befeſtigt oder erſonnen oder zur Vollendung gebracht. Ich ſage Alexandria, nicht bloß, weil der griechiſche Geiſt dort die höchſte Bewußtheit gewann und ſchließlich ſich im Skeptizismus und Theologie verlor, ſondern weil Rom aus dieſer Stadt, nicht aus Athen ſeine Vorbilder bezog. Und nur durch ein gewiſſes Fortleben der lateiniſchen Sprache iſt uns Kultur überhaupt erhalten geblieben. Als zur Zeit der Renaiſſance griechiſches Schrifttum über Europa aufdämmerte, war der Boden dafür in mancher Richtung vorbereitet worden. Laſſen wir aber ſolch hiſtoriſche Einzelheiten; ſie ermüden immer und ſind gewöhnlich ungenau. Die allgemeine Bemerkung genüge, daß wir dem kritiſchen Geiſt der Griechen die Kunſtformen verdanken. Ihm verdanken wir Epik und Lyrik, das Drama in all ſeinen Entwicklungsſtufen, die Burleske mit eingeſchloſſen, wir danken ihm das Idyll, den romantiſchen, den Abenteurerroman, den Eſſay, den Dialog, die Rede, leider auch die Vorleſung — dieſe ſollte man ihm vielleicht nicht verzeihen — und das Epigramm in der ganzen umfaſſenden Bedeutung des Wortes. In der Tat, wir danken ihm jede Form außer dem Sonett — doch finden ſich auch dazu bereits in der griechiſchen Anthologie einige merkwürdige gedankliche Parallelen —, außer dem amerikaniſchen Journalismus, zu dem es nirgendwo Parallelen gibt, und außer der im unecht-ſchottiſchen Dialekt gehaltenen Ballade, die jüngſt einer unſerer emſigſten Skribenten zur Grundlage einer endgültigen und einmütigen Bewegung machen wollte, deren Ziel es wäre, unſeren Dichtern zweiten Rangs das wirklich romantiſche Gepräge zu verleihen. Jede neue Richtung beklagt ſich, ſo ſcheint es, über die Kritik, doch ihr allein verdankt ſie ihr Entſtehen.

Der nur ſchöpferiſche Trieb erneuert nicht, er ſchafft nach alten Formen.

Ernſt: Du haſt über die Kritik als einen weſentlichen Teil des ſchöpferiſchen Geiſtes geſprochen; ich ſchließe mich jetzt deiner Theorie völlig an. Was ſoll uns aber die Kritik außerhalb des Schaffens? Ich habe die törichte Gewohnheit, periodiſche Zeitſchriften zu leſen, und ich glaube, der größte Teil der Kritik von heute iſt völlig wertlos.

Gilbert: Das gilt auch von den meiſten ſchöpferiſchen Werken unſerer Tage. Die Mittelmäßigkeit hält der Mittelmäßigkeit die Wage, Unfähigkeit klatſcht ihrer Schweſter Beifall — dieſes Schauſpiel gewährt uns Englands künſtleriſche Geſchäftigkeit von Zeit zu Zeit. Doch empfinde ich, daß ich hier nicht ganz gerecht bin. In der Regel ſind die Kritiker — ich ſpreche natürlich von den Kritikern höheren Ranges, von denen, die für die Wochenſchriften ſchreiben — weit gebildeter als die, deren Werke ſie zu rezenſieren haben. Dies entſpricht völlig dem, was man erwarten darf; denn das Kritiſieren erfordert unendlich mehr Bildung als das Schaffen.

Ernſt: Wirklich?

Gilbert: Gewiß. Jeder kann einen dreibändigen Roman verfaſſen. Dazu bedarf es nur völliger Unkenntnis, ſowohl des Lebens wie der Literatur. Für den Rezenſenten, mein ich, liegt die Schwierigkeit darin, irgendeinen Maßſtab der Beurteilung durchzuführen. Der Stilloſigkeit gegenüber iſt ein ſolcher Maßſtab natürlich unmöglich. Die armen Rezenſenten werden offenbar dazu herabgewürdigt, den literariſchen Polizeigerichten als Reporter zu dienen. Sie müſſen lediglich die Taten der künſtleriſchen Gewohnheitsverbrecher regiſtrieren. Man hört oft, ſie läſen die Werke, die ſie kritiſieren ſollen, nicht einmal zu

Ende. Das tun sie in der Tat nicht. Sie sollten es wenigstens nicht. Würden sie diese Dinge lesen, dann müßten sie für den Rest ihrer Tage ausgesprochene Menschenhasser werden. Es ist auch keineswegs nötig. Um die Zeit der Lese und die Güte eines Weines zu erkennen, braucht man nicht das ganze Faß zu leeren. Man wird in einer halben Stunde sehr leicht ein Urteil darüber gewinnen, ob ein Buch etwas oder gar nichts taugt. Wahrhaftig, zehn Minuten genügen dem, der Formgefühl besitzt. Wozu durch einen dicken Band waten? Man kostet nur, das genügt völlig — es ist mehr als genug, sollte ich meinen. Ich weiß, es gibt viele redliche Handwerker, sowohl auf dem Felde der Malerei, wie auch der Literatur, die der Kritik ihre Berechtigung ganz absprechen. Diese Leute haben ganz recht. Ihre Werke stehen mit dem Zeitalter in keinem geistigen Zusammenhang. Sie erwecken in uns nicht eine neue Nuance der Freude. Sie bieten uns keinen Ausblick auf ein neues Gebiet des Denkens, der Leidenschaft, der Schönheit. Man sollte gar nicht über sie sprechen. Man sollte sie der verdienten Vergessenheit überlassen.

Ernst: Aber mein Lieber — verzeih, wenn ich dich unterbreche —, deine Leidenschaft für die Kritik führt dich wohl ein gut Stück zu weit. Selbst du wirst zugeben müssen: es ist viel schwerer, etwas zu tun, als darüber zu reden.

Gilbert: Schwerer, etwas zu tun als darüber zu reden? Keineswegs. Dies ist ein grober, weit verbreiteter Irrtum. Es ist viel schwieriger, über etwas zu reden, als es zu tun. In der Sphäre des äußerlich-tätigen Lebens liegt das natürlich klar zutage. Jeder kann Geschichte machen. Nur ein bedeutender Mensch vermag, sie zu schreiben. Es gibt keine Art des Tuns, keine Art Gemütsbewegung, die wir nicht mit den niedrigeren Lebewesen teilten. Nur durch die Sprache erheben wir uns über sie

oder auch über die Mitmenschen — durch die Sprache allein, und sie ist die Mutter des Denkens, nicht sein Kind. Das Handeln ist wirklich immer leicht. Tritt es uns in der übertriebensten, der Form stetiger Tätigkeit, als Fleiß entgegen, dann bedeutet es einfach die Zuflucht jener, die sonst nichts zu tun haben. Nein, Ernst, reden wir nicht davon. Das Handeln ist immer etwas Blindes. Es hängt von äußerlichen Einflüssen ab, es wird von unbewußten Trieben in Bewegung gesetzt. Alles Handeln muß seinem Wesen nach unvollkommen sein, denn es wird durch den Zufall beschränkt, es kennt im voraus seine Richtung nicht, es führt immer zu einem anderen Ziel als dem vorgesetzten. Phantasiemangel bildet seine Grundlage. Es ist die letzte Zuflucht derer, die nicht zu träumen verstehen.

Ernst: Du behandelst die Welt wie einen gläsernen Ball. Sie ruht in deiner Hand, sie muß sich nach deiner Stimmung drehen. Du tust nichts anders als die Geschichte umschreiben.

Gilbert: Das eben ist unsere einzige Pflicht der Geschichte gegenüber: wir müssen sie umschreiben. Das ist keine der geringsten Aufgaben des kritischen Geistes. Haben wir einmal die wissenschaftlichen Gesetze, die das Leben beherrschen, ganz durchgeforscht, dann werden wir finden, daß es nur einen gibt, der in Selbsttäuschungen noch weit befangener ist, als der Träumer — der Tatenmensch. Er kennt in der Tat weder den Ursprung seiner Handlungen, noch deren Ergebnisse. Er glaubt, Dornen auf einem Felde gesät zu haben, doch wir ernten Wein daraus. Der Feigenbaum, den er zu unserer Freude gepflanzt hat, ist so unfruchtbar wie die Distel, und noch bitterer. Nur weil die Menschheit niemals wußte, wohin sie schritt, hat sie noch immer vermocht, ihren Weg zu finden.

Ernſt: Du biſt alſo der Meinung, in der Sphäre des Handelns ſei Zielbewußtheit nur Täuſchung?

Gilbert: Weit ſchlimmer als Täuſchung. Lebten wir lange genug, die Reſultate unſerer Handlungen zu erblicken, wie leicht könnte es geſchehen, daß die, die ſich die Guten nennen, unter dumpfen Gewiſſensbiſſen dahinſiechten und daß die ſogenannten Böſen ganz geſchwellt wären von ſtolzer Freude. Was wir tun, es ſei das Geringſte, gerät in die große Maſchine des Lebens. Sie zermalmt vielleicht unſere Tugenden zu Staub und nimmt ihnen den Schimmer des Werts. Aus dem, was wir Verbrechen nennen, formt ſie das Element einer neuen Kultur — einer Kultur, herrlicher, glanzvoller, als irgendeine, die uns vorausging. Allein der Menſch iſt der Sklave des Wortes. Man ereifert ſich wider den ſogenannten Materialismus und vergißt, daß es keinen materiellen Fortſchritt gibt, der nicht die Welt vergeiſtigt hätte, und daß faſt jedes geiſtige Erwachen die Kräfte der Welt in vergeblichen Hoffnungen, unfruchtbarer Sehnſucht, in leeren oder hemmenden Glaubensbekenntniſſen verbraucht hat. Was man gemeinhin „Sünde“ nennt, bildet ein weſentliches Element des Fortſchritts. Ohne ſie würde die Welt ſtagnieren, alt oder farblos werden. Durch ihre Neugierde vermehrt die Sünde die Erfahrung der Raſſe. Durch ihr ſtarkes und bewußtes Betonen des Individuellen bewahrt ſie uns vor der Eintönigkeit des Typiſchen. In ihrem Verwerfen der landläufigen Moralbegriffe iſt ſie mit der höheren Ethik eins. Und die „Tugenden“ erſt! Was ſind — „Tugenden“? Die Natur, erzählt uns M. Renan, kehrt ſich wenig an Keuſchheit. Der Schande der Magdalenen, nicht ihrem Keuſchſein danken die Lukretien von heute vielleicht ihre Unbeflecktheit. Die Mildtätigkeit, das haben ſelbſt die zugeben müſſen, in deren Glaubensbekenntnis

dieſer Begriff einen großen Platz einnimmt, ruft eine Menge Unheil hervor. Schon die Tatſache, daß wir mit einem ſolchen Ding wie einem Gewiſſen begabt wurden, dieſe Tatſache, worüber man ſo viel ſchwätzt, worauf man ſo ſtolz iſt, beweiſt die Unvollkommenheit unſerer Entwicklung. Das Gewiſſen muß ganz im Inſtinkt verſinken — früher werden wir nicht erleſen ſein. Durch Selbſtverleugnung hemmt man einfach das Fortſchreiten des eigenen Weſens. Selbſtaufopferung iſt nur ein Überbleibſel der Verſtümmelung aus barbariſcher Zeit, ein Reſt jener uralten Anbetung des Leidens, die in der Geſchichte der Menſchheit einen ſo furchtbar breiten Raum behauptet, die noch jetzt Tag für Tag ihre Opfer heiſcht, der noch immer Altäre in unſerem Lande errichtet werden. Tugend! Wer weiß genau, was dieſes Wort beſagt? Du nicht. Auch ich nicht. Niemand. Es ſchmeichelt unſerer Eitelkeit, daß wir den Verbrecher töten. Würden wir ihm das Weiterleben geſtatten, er könnte uns eines Tages beweiſen, wie viel wir durch ſein Verbrechen gewonnen haben. Es iſt gut für die Seelenruhe des Heiligen, daß er den Märtyrertod erduldet. So wird er davor bewahrt, zu ſchauen, wie ſchrecklich die Ernte iſt, die ſeine Saat gezeitigt.

Ernſt: Gilbert, du ſtimmſt ein rauhes Lied an. Kehren wir zu den lieblicheren Gefilden der Dichtung zurück. Was war es, was du eben ſagteſt? Es ſei ſchwerer, über etwas zu reden als es zu tun.

Gilbert (nach einer Pauſe): Jawohl; ich ſprach, glaube ich, dieſe einfache Wahrheit aus. Du ſiehſt jetzt gewiß ein, daß ich recht habe? Der Menſch iſt, wenn er handelt, eine Puppe. Wenn er ſchildert, wird er ein Poet. Darin liegt das ganze Geheimnis. Es war leicht genug, auf den ſandigen Schlachtfeldern des ſturmumflatterten Ilion den ge-

ſchnitzten Pfeil vom bemalten Bogen zu ſchnellen oder den mächtigen eſchenen Speer wider den aus Häuten und Erz gefügten Schild zu ſchleudern. Es fiel der ehebrecheriſchen Königin leicht, die tyriſchen Teppiche vor ihrem Gebieter auszubreiten und dem im Marmorbad Liegenden das purpurne Netz übers Haupt zu werfen und ihren glattwangigen Liebſten zu rufen, daß er durch die Maſchen mit dem Dolch das Herz treffe, das in Aulis hätte brechen ſollen. Selbſt für Antigone, die der Tod als Bräutigam erwartete, war es leicht, durch die verpeſtete Luft des Mittags den Hügel hinanzuſteigen und mit ſanfter Erde den nackten, unglücklichen Leichnam, der kein Grab hatte, zu bedecken. Was iſt jedoch über die zu ſagen, die ſolche Taten beſchrieben? Die ihnen Leben verliehen, ihnen für immer Dauer gegeben haben? Sind ſie nicht größer als jener Mann, und jenes Weib, von denen ſie künden? „Hektor, der ſüße Recke, iſt tot", und Luzian berichtet, wie Menippus in der Düſternis der Unterwelt den bleichenden Schädel der Helena erblickte und wie er ſich wunderte, daß um einer ſo grauenhaften Bildung willen all dieſe gehörnten Schiffe vom Stapel gelaſſen wurden, all dieſe herrlich gepanzerten Helden dahinſanken, all dieſe betürmten Städte in Staub zerfielen. Dennoch erſcheint jeden Morgen die ſchwanengleiche Tochter der Leda auf den Zinnen und blickt auf das Kriegsgetümmel nieder. Graubärtige Greiſe bewundern ihre Lieblichkeit, und ſie ſteht an der Seite des Königs. In ſeinem Gemach aus buntem Elfenbein liegt ihr Buhle. Er putzt ſeine zierliche Rüſtung und ſtreicht über den ſcharlachroten Helmbuſch. Mit Schildknappen und Pagen ſchreitet ihr Gatte von Zelt zu Zelt. Sie erblickt ſein blondes Haar, ſie hört oder meint wenigſtens, ſeine klare, kalte Stimme zu hören. Unten im Hof legt der Sohn Priamos den ehernen Pan-

zer an. Die weißen Arme der Andromache ſind um ſeinen Nacken geſchlungen. Er ſtellt den Helm zu Boden, damit ihr Kind nicht erſchrecke. Hinter den geſtickten Vorhängen ſeines Zeltes ſitzt Achill in wohlduftendem Gewande, während der Freund ſeiner Seele den Harniſch von Gold und Silber anſchnallt, in den Kampf zu ziehen. Einem ſeltſam geſchnitzten Käſtchen, das Mutter Thetis ihm an ſein Schiff gebracht hat, entnimmt der Gebieter der Myrmidonen den geheimnisvollen Kelch, den Menſchenmund nie berührt hat; er reinigt ihn mit Schwefel und füllt ihn mit friſchem Waſſer. Er wäſcht die Hände, er füllt mit ſchwarzem Wein die glatte Höhlung des Kelchs und gießt das dicke Blut der Trauben auf den Boden, zur Ehre deſſen, den barfüßige prophetiſche Prieſter zu Dodona anbeteten. Zu ihm fleht er, unwiſſend, daß er vergeblich fleht und daß unter den Händen zweier trojaniſcher Helden, des Euphorbus, des Panthous Sohn, deſſen Liebeslocken mit Gold durchflochten waren, und des Priamiden, des Löwenbeherzten, Patroklus, der Gefährte der Gefährten, ſein Schickſal erfüllen muß. Sind dieſe Geſtalten Phantome? Helden des Nebels und der Berge? Schatten in einem Lied? Nein: ſie leben wirklich. Handeln! Was iſt Handeln? Im Augenblick tatkräftiger Entfaltung erſtirbt es ſchon. Handeln iſt ein niedriges Zugeſtändnis an die Tatſachen. Die Welt wird durch den Sänger für den Träumer geſchaffen.

Ernſt: So lange du ſprichſt, muß ich dir recht geben.

Gilbert: Ich ſpreche wahr. Auf dem zu Staub zerfallenen Feſtungsgemäuer Trojas liegt die Eidechſe, wie ein Gebilde aus grüner Bronze. Die Eule hat ihr Neſt in Priamus Palaſt gebaut. Über die leere Heide ziehen Schaf- und Ziegenherden mit ihren Hirten; dort, wo auf der öligen, weinfarbenen Seeflut, dem οἴνοψ πόντος, wie Homer ſie

nennt, die rotgeſtreiften mächtigen Galeeren der Danaer mit kupferſchimmerndem Bug einherſchwammen, ſitzt jetzt der einſame Fiſcher im kleinen Boot und achtet auf den zitternden Kork ſeines Netzes. Und doch werden jeden Morgen die Tore der Stadt weitaufgetan, und zu Fuß oder in roſſegezogenen Wagen ziehen die Krieger in die Schlacht und ſpotten der Feinde hinter ihrer eiſernen Vermummung. Den Tag über fechten ſie grimmig. Sinkt aber die Nacht herab, dann glühen die Fackeln an den Zelten, und der Dreifuß raucht in der Halle. Geſtalten, die im Marmor oder auf der Leinwand leben, kennen vom Daſein nur einen einzigen köſtlichen Augenblick, der allerdings in die Ewigkeit reicht, aber auf den einen Ton der Leidenſchaft oder ruhiger Betrachtung geſtimmt iſt. Die der Dichter ins Daſein ruft, haben unzählige freudige und ſchreckliche Empfindungen. Mut und Verzweiflung, Jauchzen und Kummer ſind ihnen eigen. Die Zeiten wandeln im frohen oder ernſten Gepränge, die Jahre gleiten beſchwingten oder ſchweren Schrittes an ihnen vorüber. Sie haben ihre Jugend, ihre Mannheit, ihre Kindheit und ihr Alter. Um die heilige Helene webt immer jene Dämmerung, in der Veroneſe ſie am Fenſter ſah. Durch die Morgenluft bringen ihr die Engel das Symbol des Leidens ihres Gottes. Der kühle Morgenwind hebt die goldenen Fäden von ihrer Stirn. Auf jenem kleinen Hügel bei Florenz, wo die Liebenden des Giorgione lagern, leuchtet noch immer die nämliche Mittagsſonne im Zenit. So erſchlaffend iſt dieſe Sommerſonne, daß das ſchmächtige, nackte Mädchen kaum das klare, gerundete Glas in den Marmorbrunnen zu tauchen vermag und die ſchmalen Finger des Lautenſchlägers träg auf den Saiten ruhen. Zwielicht ſpielt noch immer um die tanzenden Nymphen, die Corot um die ſilbernen Pappeln

Frankreichs ſchweben ließ. Im ewigen Zwielicht gleiten ſie dahin, dieſe zarten, durchſichtigen Geſtalten. Ihre weißen, zitternden Füße ſcheinen mit ihrem Tritt das taunige Gras kaum zu ſtreifen. Aber jene Geſtalten, die durch das Epos, das Drama, den Roman ſchreiten, ſehn im Kreiſe der Monate die jungen Monde wechſeln und verrinnen, ſie können den Zug der Nacht vom Abend- bis zum Morgenſtern belauſchen, den wechſelnden Tag mit ſeinem Gold und ſeinen Schatten, vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenniedergang beobachten. Für ſie blühen und welken die Blumen wie für uns, und die Erde, die grüngelockte Göttin, wie Coleridge ſie nennt, wechſelt zu ihrer Freude ihr Gewand! Die Statue gewährt einem einzigen Augenblick der Vollendung Dauer. Dem Bild auf der Leinwand wohnt nichts Geiſtiges inne, es wächſt und entwickelt ſich nicht. Dieſe Gebilde kennen zwar nicht die Schauer des Todes, aber nur deshalb nicht, weil ſie wenig vom Leben wiſſen. Denn die Geheimniſſe des Lebens und Sterbens werden nur denen offenbar, nur denen allein, die der Kreislauf der Zeit berührt, die nicht nur Gegenwart, ſondern auch Zukunft in ſich hegen, die auch vergangener Ruhm, vergangene Schmach zu erheben oder zu ſtürzen vermag. Bewegung, dieſes Problem der ſinnfälligen Künſte, kann nur durch die Literatur getreu verwirklicht werden. Nur die Literatur zeigt uns den Leib in ſeiner Haſt, die Seele in ihrer Unraſt.

Ernſt: Jawohl, ich verſtehe jetzt, was du meinſt. Aber das eine iſt ſicher: je höher du den ſchaffenden Künſtler ſtellſt, einen deſto niedrigeren Rang muß der Kritiker einnehmen.

Gilbert: Wieſo?

Ernſt: Weil das Beſte, das er uns zu gewähren vermag, nichts iſt als ein Widerhall reicher Muſik, ein blaſſer Schatten klar umriſſener Formen. Das Leben mag in

der Tat ein Chaos sein, wie du mir kündest. Vielleicht sind seine Martyrien armselig, seine Heldentaten unedel. Vielleicht ist es wirklich Aufgabe der Dichtung, aus dem Rohstoff äußerlichen Daseins eine Welt zu schaffen, die wunderbarer, dauernder, wahrhaftiger sein wird, als jene, worauf das gemeine Auge blickt, worin die gemeine Natur ihre Vollendung sucht. Doch sicherlich, wenn diese neue Welt durch den Geist und die Kraft eines großen Künstlers einmal geschaffen ist, dann wird sie so vollkommen sein, daß dem Kritiker zu tun nichts übrig bleibt. Ich verstehe jetzt sehr wohl und räume bereitwillig ein, daß es viel schwerer ist, über etwas zu reden, als es zu tun. Doch scheint mir, daß dieser gesunde und verständige Grundsatz, der unser Empfinden so außerordentlich beruhigt, den jede Literaturakademie der Welt zu ihrem Wahlspruch wählen sollte, bloß die Beziehungen zwischen Kunst und Leben angeht, keineswegs die, die vielleicht zwischen Kunst und Kritik bestehen.

Gilbert: Aber ist nicht die Kritik selbst eine Kunst? Und wie die künstlerische Schöpfung der Arbeit des kritischen Geists bedarf und ohne ihn — man darf es sagen — durchaus nicht bestehen kann, so ist die Kritik selbstschöpferisch in der höchsten Bedeutung des Worts. Die Kritik ist in der Tat sowohl schöpferisch als unabhängig.

Ernst: Unabhängig?

Gilbert: Jawohl, unabhängig. Die Kritik darf von irgendeinem niedrigen Gesichtspunkte der Nachahmung oder Ähnlichkeit so wenig beurteilt werden, wie das Werk des Dichters oder bildenden Künstlers. Die Kritik nimmt dem kritisierten Kunstwerke gegenüber die nämliche Stellung ein, wie der Künstler gegenüber der sichtbaren Welt der Form und Farbe, oder der unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Denkens. Der Kritiker bedarf,

um seine Kunst zur Vollendung zu bringen, nicht einmal des vornehmsten Materials. Alles dient seinen Zwecken. Wie Gustav Flaubert aus den gemeinen und sentimentalen Liebesgeschichten der albernen Frau eines kleinen Landarztes in dem schmutzigen Dorfe Yonville-l'Abbaye bei Rouen ein klassisches Werk zu schaffen vermochte, ein Meisterwerk des Stils, so kann der echte Kritiker aus Dingen von sehr geringer oder gar keiner Bedeutung ein Werk von fleckenloser Schönheit und Tiefe des Gedankens hervorbringen — etwa aus den Gemälden der Königlichen Akademie dieses oder irgendeines Jahres, aus den Gedichten von Mr. Lewis Morris, aus den Romanen Ohnets oder den Komödien von Mr. Artur Jones, vorausgesetzt, daß es ihm Freude macht, seine Aufmerksamkeit auf solche Dinge zu lenken, vielmehr zu verschwenden. Warum sollte er es nicht? Trübheit lockt immer den Glanz unwiderstehlich hervor, Dummheit ist die ewige „Bestia triumfans", die die Klugheit aus ihrer Höhle ruft. Was bedeutet einem so schöpferischen Künstler, wie es der Kritiker ist, das Thema? Nicht mehr und nicht minder als es dem Erzähler und dem Maler bedeutet. Wie diese kann er seinen Motiven überall begegnen. Die Behandlung allein ist das Entscheidende. Es gibt nichts, was nicht Stimmungs- oder Wirkungsmöglichkeiten in sich bärge.

Ernst: Ist aber die Kritik wirklich eine schöpferische Kunst?

Gilbert: Warum sollte sie es nicht sein? Sie hat ihre Materialien und bringt sie in Formen, die zugleich neu und entzückend sind. Was kann man von der Dichtung mehr sagen? Fürwahr, ich möchte die Kritik eine Schöpfung innerhalb der Schöpfung nennen. Wie die großen Künstler von Homer und Äschylus bis zu Shakespeare und Keats ihre Stoffe niemals direkt dem Leben ent-

nahmen, sondern in Mythen und Legenden und alten Erzählungen danach suchten, so benützt der Kritiker Stoffe, die die anderen gewissermaßen für ihn gereinigt und denen sie bereits dichterische Form und Farbe gegeben haben. Ja noch mehr. Ich möchte behaupten: die höchste Form der Kritik ist — da sie zugleich die reinste Form persönlicher Empfindung darstellt — schöpferischer als das Schaffen; denn sie kann nur an sich selbst gemessen werden, nur in ihr liegt ihre Daseinsberechtigung; sie ist, wie die Griechen sagen würden, in und für sich selbst ein Zweck. Sicherlich ist sie niemals durch irgendwelche Fesseln der Lebensechtheit geknebelt. Keine unedle Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit, dieses feige Zugeständnis an die endlos langweiligen Wiederholungen unseres privaten und öffentlichen Lebens behindert sie. Von der Dichtung mag man an die Wirklichkeit appellieren. Über der Seele gibt es kein höheres Gericht.

Ernst: Über der Seele?

Gilbert: Ja, über der Seele. Die höchste Kritik ist nämlich in Wahrheit nichts anderes als der Bericht über die eigene Seele. Darum ist sie bezaubernder als die Geschichte; sie beschäftigt sich ja nur mit dem Schriftsteller selbst. Sie ist fesselnder als die Philosophie, denn ihr Gegenstand ist sinnfällig, nicht begrifflich, wirklich, nicht unbestimmt. Sie ist die einzige eines gebildeten Menschen würdige Form der Selbstbiographie; sie beschäftigt sich ja nicht mit den Ereignissen, sondern mit den Gedanken eines Lebens; nicht mit den greifbaren Tatsachen oder Zufälligkeiten des Daseins, sondern mit den Geistesstimmungen, den Leidenschaften der Seele. Die alberne Eitelkeit der Schriftsteller und Künstler unserer Tage, die zu glauben scheinen, die wichtigste Aufgabe des Kritikers bestehe darin, über ihre mittelmäßigen Werke zu schwätzen, bildet für mich eine

Quelle ſteten Vergnügens. Das beſte, das man über den größten Teil unſerer modernen ſchöpferiſchen Kunſt ſagen kann, iſt etwa, daß ſie nicht ganz ſo gemein iſt, wie die Wirklichkeit. Der Kritiker mit ſeinem feinen Unterſcheidungsvermögen, ſeinem ausgebildeten Inſtinkt für zarte Verfeinerung wird darum lieber in den ſilbernen Spiegel oder durch den gewobenen Schleier blicken. Er wird ſein Auge von dem Wirrwarr und dem Geſchrei des wirklichen Lebens abwenden, mag auch der Spiegel getrübt, der Schleier zerriſſen ſein. Er kennt kein anderes Ziel als dieſes: ſeine Eindrücke aufzuzeichnen. Für ihn werden Bilder gemalt, Bücher geſchrieben, für ihn wird der Marmor geformt.

Ernſt: Ich glaube, ich habe bereits eine andere Theorie über das Weſen der Kritik vernommen.

Gilbert: Jawohl: ſie iſt von einem Mann aufgeſtellt, deſſen teures Bild wir alle ehrfürchtig im Gedächtnis bewahren. Der Klang ſeiner Flöte hat ja einſt Proſerpina aus ihren ſiziliſchen Gefilden fortgelockt, ſo daß ihre weißen Füße, und nicht vergeblich, die Primeln von Cumnor bewegten. Er hat geſagt, das wahre Ziel der Kritik ſei, die Dinge ſo zu ſehen, wie ſie in Wirklichkeit ſind. Dies iſt jedoch ein ſehr großer Irrtum, der von der vollkommenſten Form der Kritik keine Kenntnis nimmt, der rein ſubjektiven Kritik, die ſich nur bemüht, das in ihr ſelbſt ſchlummernde Geheimnis, nicht das Geheimnis der andern zu enthüllen. Denn die Kritik in ihrer höchſten Form beſchäftigt ſich mit der Kunſt nur ſoweit, wie ſie Eindrücke wachruft, keineswegs, ſofern ſie ſich bemüht, etwas auszudrücken.

Ernſt: Iſt dem wirklich ſo?

Gilbert: Ganz gewiß. Wer kümmert ſich darum, ob Mr. Ruskins Anſchauungen über Turner begründet ſind

oder nicht? Was liegt daran? Die ſchimmernde, wundervolle Proſa, die ihm eigen, ſo glühend, ſo voll wunderſam flammender Farben in dem adeligen Schwung ihrer Beredſamkeit, ſo reich in ihren durchdachten ſymphoniſchen Klängen, ſo ſicher und treffend, in der feinen Wahl des Haupt- und des Beiworts: dieſe Proſa iſt ein nicht geringeres Kunſtwerk als einer jener herrlichen Sonnenuntergänge, die auf verblichener Leinwand in der Galerie Englands verweſen und verderben. Ja, ein größeres Kunſtwerk, möchte man meinen — nicht nur deshalb, weil die nicht geringere Schönheit dieſes Werkes dauernden Beſtand beſitzt, ſondern weil dieſes Werk eine buntere Fülle von Stimmen in uns wachruft. Seele ſpricht zu Seele in dieſen mächtigen, lange nachhallenden Kadenzen, nicht durch Form und Farbe allein — durch ſie allerdings völlig —, ſondern auch durch die Ausdrucksmittel des Geiſtes und der Empfindung: durch erhabene Leidenſchaft und den noch erhabeneren Gedanken, durch intuitive Einſicht und dichteriſche Abſicht. Ja, dies Werk Ruskins iſt größer, wie denn die literariſche Kunſt überhaupt die größte iſt. Wer fragt, ob Mr. Pater in das Bildnis der Mona Liſa Dinge hineingelegt hat, an die Lionardo auch nicht im Traum dachte? Der Maler iſt vielleicht wirklich nur der Sklave eines archaiſchen Lächelns geweſen, wie manche meinen. So oft ich aber die kühlen Galerien des Louvre durchſchreite und vor jener ſeltſamen Geſtalt ſtehe, „die in ihrem Marmorſtuhle lehnt, umgeben von einem Halbrund phantaſtiſcher Felſen, wie in mattem Licht der Meerestiefe“, flüſtere ich mir ſelber zu: „Sie iſt älter als jene Felſen, in deren Mitte ſie ruht; dem Vampir gleich iſt ſie ſchon lange geſtorben, ſie hat die Geheimniſſe der Gruft erfahren. Sie iſt in tiefe Meere hinabgetaucht und bewahrt um ſich deren ermattetes

Licht; sie hat um seltsame Gewebe mit Kaufleuten des Orients gefeilscht; sie ist Leda, die Mutter der trojanischen Helena, und die heilige Anna, Marias Mutter, gewesen. Und all dies war für sie nicht mehr als Lauten- und Flötenklang; es prägt sich nur in den zart gegrabenen Linien des wechselnden Mienenspiels aus; es hat ihr bloß Lider und Hände gestreift." Und ich sage zu meinen Freunden: „Jenes Wesen, das so seltsam neben den Wassern emporstieg, drückt aus, was die Menschen nach einer Wanderung durch Jahrtausende endlich herbeisehnen." Und einer antwortet: „Ihr ist das Haupt eigen, worauf jedes Ende der Welt fiel, darum sind ihre Lider ein wenig müde." So wird das Gemälde für uns wunderreicher, als es in Wirklichkeit ist. Es entschleiert uns ein Geheimnis, das ihm selbst fremd geblieben; der Klang der geheimnisvollen Prosa tönt in unser Ohr so süß, wie der Laut des Flötenspielers, der den Lippen der Gioconda jene feinen, verderblichen Furchen lieh. Du fragst, was Lionardo geantwortet haben würde, wenn ihm jemand von diesem Bilde erzählt hätte: „Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesem Werk mit ihrer ganzen Kraft gebildet und geformt, um seinen Ausdruck zu verfeinern, noch mehr zu beseelen: griechischer Sensualismus, römische Lüsternheit, der Traum des Mittelalters mit seinem übersinnlichen Streben und seinen verzückten Leidenschaften, die Wiederkehr der heidnischen Welt, die Verbrechen der Borgias?" Er hätte vermutlich geantwortet, er habe derlei gar nicht im Sinn gehabt: sondern nur an eine gewisse Anordnung der Linien und Massen gedacht, an neue und seltsame Farbenzusammenklänge von Blau und Grün. Und eben deshalb stellt eine solche Kritik, von der ich sprach, die höchste Form der Kritik dar. Sie nimmt das Kunstwerk nur zum Ausgangspunkt

für eine neue Schöpfung. Sie gibt sich keineswegs endgültig zufrieden — nehmen wir das wenigstens für einen Augenblick an —, die wirkliche Absicht des Künstlers zu erforschen. Und darin hat sie völlig recht. Denn der Sinn einer schönen Schöpfung liegt zumindest so sehr bei dem Betrachter, wie in der Seele dessen, der sie schuf. Ja, durch den Betrachter selbst findet erst das Werk die ungezählten Möglichkeiten seiner Deutung. Erst durch den Betrachter wird das Werk wundervoll und gewinnt ungeahnte Zusammenhänge mit der Zeit, so daß es ein Stück unsers Selbst wird, ein Sinnbild dessen, was wir erfleht haben, oder dessen, wovon wir fürchten, daß es unserem Flehen gewährt werde. Je länger ich sinne, mein lieber Ernst, um so deutlicher wird es mir: die Schönheit der sichtbaren Künste beruht wie die Schönheit der Musik in erster Linie auf dem Empfinden, das sie in uns erweckt. Sie wird durch das Überwiegen geistiger Absichten des Künstlers leicht getrübt. Denn das Werk führt, wenn es einmal vollendet dasteht, ein unabhängiges Leben für sich selbst; es kann anderen eine Botschaft künden, die der Künstler ihm nicht auf die Lippen gelegt hat. Manchmal ist es mir wirklich, wenn ich der Tannhäuser-Ouvertüre lausche, als sähe ich den edlen Ritter, wie er zart das blumenübersäte Gras betritt, als vernähme ich die Stimme der Venus, die aus der Bergeshöhle nach ihm ruft. Ein anderes Mal spricht mir diese Musik von tausend anderen Dingen: von mir selbst und meinem eigenen Leben vielleicht, oder von dem Dasein der anderen, jener anderen, die man liebte und die zu lieben man überdrüssig ward. Oder von den Leidenschaften, die man durchlebte, oder von jenen, die man nicht durchlebte und darum ersehnt hat. Zur Nacht erfüllt uns diese Musik vielleicht mit dem *ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ*, diesem

„Amour de l'Impossible," der wie ein Wahn viele überfällt, die außerhalb des Bereichs des Leidens in Sicherheit zu leben vermeinen, bis sie plötzlich am Gift unendlicher Sehnsucht erkranken. Im unermüdlichen Einherjagen hinter dem, was sie nie erreichen werden, ermatten sie endlich, sinken hin oder straucheln. Und morgen werden uns diese Töne gleich der Musik, von der uns Aristoteles und Plato berichten, der edlen dorischen Musik der Griechen, lindernd wie ein Arzt berühren. Sie werden uns ein Heilmittel wider den Kummer reichen und die verletzte Seele heilen, sie werden „die Seele in Einklang mit allen rechten Dingen wiegen". Und was für die Musik gilt, gilt für die anderen Künste nicht minder. Die Schönheit bietet Deutungen, so zahlreich wie die Stimmungen des Menschen. Die Schönheit ist das Sinnbild der Sinnbilder. Die Schönheit enthüllt uns alles, da sie nichts besagen will. Zeigt sie uns ihr eigenes Antlitz, dann hat sie uns die ganze feuerfarbene Welt geoffenbart.

Ernst: Darf man aber ein derartiges Werk überhaupt noch kritisch nennen?

Gilbert: Es ist der Gipfel der Kritik; denn es handelt nicht bloß vom einzelnen Kunstwerk, sondern von der Schönheit selbst. Es füllt eine Form, die der Künstler selbst vielleicht leer ließ, die er nicht erfaßte, oder nicht völlig erfaßte, mit Wundern.

Ernst: Diese höchste Kritik ist also schöpferischer als das Schaffen selbst? Die erste Aufgabe der Kritik wäre demnach, wenn ich deine Theorie recht verstehe, das Objekt anders zu sehen, als es in Wirklichkeit ist?

Gilbert: Jawohl, das ist meine Theorie. Den Kritiker soll das Kunstwerk bloß zu einem neuen, eigenen Werke anregen, das keineswegs notwendigerweise offenkundige Ähnlichkeit mit dem kritisierten Werke zeigen muß. Dies

eben ist das Kennzeichen der herrlichen Form: man kann, was immer man will, in sie legen und darin erblicken, was man zu erblicken wünscht; die Schönheit, die dem geschaffenen Werke den allgemein gültigen ästhetischen Wert verleiht, macht aus dem Kritiker selbst einen schöpferischen Geist. Sie flüstert ihm tausend Dinge zu, die nicht in der Seele dessen lebendig waren, der die Statue gebildet oder das Bild gemalt oder den Edelstein geschnitten hat. Oft hört man von solchen, die weder das Wesen höchster Kritik, noch den Reiz höchster Kunst erfassen, die Meinung, der Kritiker schreibe am liebsten über solche Gemälde, die das Anekdotengebiet der Malerei behandeln, und Szenen aus der Literatur- oder Weltgeschichte darstellen. Dem ist keineswegs so. Gemälde dieser Art wirken fürwahr viel zu sehr auf den Verstand. Im ganzen genommen, stehen sie auf der Stufe von Illustrationen und sind, selbst von diesem Standpunkt, ein Mißgriff. Sie entfachen keineswegs die Phantasie, sondern setzen ihr Schranken. Das Reich des Malers ist ja, wie ich früher ausgeführt habe, von dem des Dichters durchaus verschieden. Diesem gehört das ganze Leben in seiner Fülle und Ganzheit; nicht nur die Schönheit, die man erblickt, sondern auch jene, die man erlauscht, nicht bloß die vorüberflatternde Anmut der Form oder der erbleichende Glanz der Farbe, vielmehr das ganze Reich des Empfindens, der ganze Umkreis des Denkens. Der Maler findet seine Begrenzung darin, daß er uns das Geheimnis der Seele bloß in der Maske des Leibes zu zeigen vermag. Ideen kann er nur durch herkömmliche Zeichen versinnbildlichen; nur durch den körperlichen Ausdruck vermag er, sich dem Psychologischen zu nähern. Und wie unvollkommen wird dann eine solche Darstellung! In dem zerrissenen Turban des Mohren sollen wir den edlen Zorn Othellos, in

einem alten, im Sturm irrenden Narren den wilden Wahnsinn Lears erblicken! Und doch vermag man es nicht, diesen Leuten, so scheint es, Einhalt zu gebieten. Die meisten unserer älteren englischen Maler vergeuden ihr traurig verlorenes Leben damit, daß sie ins Land der Dichtung einbrechen. Sie verderben sich ihre Stoffe dadurch, daß sie sie plump behandeln, daß sie sich mühen, die Wunder des Unsichtbaren, den Glanz des niemals Geschauten durch sichtbare Form und Farbe wiederzugeben. Ihre Gemälde sind darum natürlich unerträglich langweilig. Sie haben die sichtbaren Künste zu gemeinverständlichen Künsten herabgewürdigt, und wenn etwas überhaupt nicht verdient, beachtet zu werden, so ist es das Gemeinverständliche. Ich behaupte keineswegs, daß Dichter und Maler nicht den nämlichen Gegenstand behandeln dürfen. Sie haben es stets getan und werden davon nicht lassen. Doch mag der Dichter nach seinem Gutdünken malerisch sein oder nicht, — der Maler muß Maler bleiben. Er muß sich beschränken, und zwar nicht auf das, was er in der Natur wahrnimmt, sondern auf das, was auf der Leinwand wahrgenommen werden kann. Darum, mein lieber Ernst, werden Gemälde solcher Art den Kritiker niemals wirklich fesseln. Er wird den Blick von diesen weg zu Kunstwerken wenden, die ihn sinnen und träumen und dichten machen, zu solchen Werken, die ihn geheimnisvoll anregen, die ihm zu sagen scheinen: Es gibt auch von uns ein Entrinnen in eine weitere Welt hinaus. Man hat oft behauptet, die Tragödie des Künstlerlebens bestehe darin, daß der Künstler sein Ideal nicht zu verwirklichen vermöge. Doch liegt die wahre Tragödie, die den Schritten der meisten Künstler folgt, darin, daß sie ihr Ideal allzusehr verwirklichen. Ist es einmal verwirklicht, dann ist es seiner Wunder, seines geheimnisvollen Duftes

beraubt; es wird wieder zum Ausgangspunkt für ein neues, von dem früheren verschiedenes Ideal. Darum ist die Musik der vollkommenste Typus der Kunst. Die Musik vermag nie, ihre letzten Geheimnisse zu entschleiern. So erklärt sich zugleich der Wert der Beschränkung in der Kunst. Der Bildhauer leistet gern auf die nachahmende Kraft der Farbe, der Maler auf die wirklichen Maße Verzicht. Durch solchen Verzicht können beide die allzu deutliche Wiedergabe der Wirklichkeit und damit die bloße Nachahmung und die allzu deutliche, nur verstandesgemäße Darstellung des Gedankens vermeiden. Eben durch ihre Unvollkommenheit erreicht die Kunst die vollendete Schönheit. Nur so wendet sie sich nicht an die Fähigkeit des Wiedererkennens oder der Vernunft, sondern allein an den ästhetischen Sinn. Dieser betrachtet Vernunft und Erkennen als Etappen der Wahrnehmung, ordnet jedoch beide dem reinen, synthetischen Eindruck des Kunstwerks als eines Ganzen unter. Mag auch das Werk noch andere Erregungselemente in sich schließen, es bedient sich ihrer Vielfältigkeit nur, dem letzten Eindruck reichere Einheit zu gewähren. Du begreifst also die Gründe, aus denen der geschmackvolle Kritiker jene allzu deutlichen Arten der Kunst ablehnt, die bloß eine Botschaft zu bringen haben und sodann nichtssagend und unfruchtbar werden. Du begreifst, warum er sich lieber solchen Formen zuwendet, die Traum und Stimmung erwecken und durch ihre unwirkliche Schönheit alle Deutungen wahr und keine Deutung als die letzte erscheinen lassen. Einige Ähnlichkeit mag das schöpferische Werk des Kritikers allerdings mit dem Werk verbinden, das ihn zu seiner Schöpfung angeregt hat. Doch ist es jene Ähnlichkeit, die besteht — nicht zwischen der Natur und dem Spiegel, den der Landschafts- oder Figurenmaler ihr angeblich vor-

hält, ſondern zwiſchen der Natur und dem Gemälde des dekorativen Künſtlers. Wie auf den blumenloſen perſiſchen Teppichen Tulpe und Roſe wirklich blühn — ein lieblicher Anblick —, obwohl ſie darauf nicht in ſichtbarer Geſtalt und Linie wiedergeformt ſind; wie Perlen- und Purpurfarben der Seemuſchel in der Markuskirche in Venedig widertönen, wie die gewölbte Decke der wundervollen Kapelle zu Ravenna herrlich vom Gold und Grün und Saphir der Pfauenſchweife ſchimmert, wenn auch die Vögel der Juno nicht durch den Raum fliegen: ſo reproduziert der Kritiker das Werk, das er beurteilt, nicht durch bloßes Nachbilden — ein großer Teil des Reizes der Kritik liegt eben darin, daß er dies verſchmäht. Auf dieſe Weiſe enthüllt uns der Kritiker nicht nur den Sinn, ſondern auch das Geheimnis der Schönheit. Er gießt jede Kunſt in die literariſche Form um und löſt ſo das Problem der Kunſteinheit. Ich merke jedoch: es iſt Zeit zum Abendeſſen. Jetzt wollen wir uns ein wenig mit dem Chambertin und den Ortolanen unterhalten. Dann gehen wir dazu über, die Kritiker als Interpreten zu betrachten.

Ernſt: Ah! Du gibſt alſo zu, daß man dem Kritiker zuweilen geſtatten darf, ein Ding ſo zu ſehen, wie es in Wirklichkeit iſt!

Gilbert: Ich weiß es nicht ganz beſtimmt. Vielleicht gebe ich das nach Tiſch zu. Das Abendeſſen übt eine feine Wirkung aus.

Der Kritiker als Künstler

Ein Dialog

II. Teil

Nebst einigen Bemerkungen über die Notwendigkeit, alles zu erörtern

Dieselben Personen

Dieselbe Szene

Ernst: Die Ortolanen waren wundervoll, am Chambertin ist nichts auszusetzen. Und nun, kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück.

Gilbert: Ach! genug davon! Das Gespräch sollte an alles rühren, doch sich in nichts vertiefen. Plaudern wir über „moralische Entrüstung, ihre Ursache und Heilung", ein Thema, worüber ich zu schreiben gedenke. Plaudern wir über das „Fortleben des Thersites" — nämlich in den englischen Witzblättern. Plaudern wir über irgend etwas, was uns in den Weg läuft.

Ernst: Nein! Ich möchte über den Kritiker und die Kritik diskutieren. Du sagtest mir, die höchste Kritik beschäftigte sich mit der Kunst, nicht soweit sie etwas ausdrücke, sondern sofern sie Eindrücke hervorrufe. Die Kritik sei demnach zugleich schöpferisch und unabhängig, selbst eine Kunst, und stehe dem schöpferischen Werk so gegenüber, wie dieses nur zur sichtbaren Welt der Form und Farbe, oder zur unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Denkens steht. Nun, sage mir: ist der Kritiker nicht manchmal ein wirklicher Ausleger?

Gilbert: Ja, der Kritiker ist auch, wenn sein Wunsch dahin geht, ein Ausleger. Er kann von seiner Gesamtauffassung eines Kunstwerks zur Analyse oder Erklärung des Werkes

ſelbſt übergehen. In dieſer niedrigen Sphäre — ich halte ſie für niedriger — kann viel Schönes geſagt und getan werden. Doch wird die Deutung des Kunſtwerks keineswegs immer ſeine Aufgabe bilden. Vielleicht wird er ſich vielmehr bemühen, das Geheimnis des Werkes zu vertiefen, um das Werk und ſeinen Schöpfer den Schleier des Wunders zu bereiten, der den Göttern und den Anbetenden gleich teuer iſt. Gewöhnlich fühlen ſich die Leute „in Zion ſchrecklich behaglich“. Sie nehmen ſich vor, mit den Dichtern Arm in Arm zu wandeln. Sie haben eine glatte, aus der Unwiſſenheit entſpringende Art zu fragen: „Warum ſollten wir leſen, was über Shakeſpeare und Milton geſchrieben iſt? Wir können ja die Schauſpiele und Dichtungen ſelbſt leſen. Das genügt.“ Aber das Verſtändnis Miltons bildet, wie einmal der ſelige Rektor von Lincoln bemerkte, nur den Lohn für ein höchſt intenſives Studium. Wer Shakeſpeare wirklich verſtehen will, muß die Zuſammenhänge begreifen, in denen Shakeſpeare mit der Renaiſſance und der Reformation, mit dem Zeitalter Eliſabeths und dem Zeitalter Jakobs ſtand. Er muß vertraut ſein mit der Geſchichte des Kampfes um die Herrſchaft zwiſchen der alten klaſſiſchen Form und dem neuen Geiſt der Romantik, des Kampfes zwiſchen den Schulen Sidneys, Daniels und Jonſons und der Schule Marlows und Marlows größeren Sohnes. Er muß wiſſen, welche Stoffe Shakeſpeare zur Verfügung ſtanden, er muß die Art und Weiſe kennen, wie Shakeſpeare ſie benützte. Er muß die Vorausſetzungen theatraliſcher Darſtellung im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert, deren Beſchränkungen und Freiheitsmöglichkeiten beherrſchen, desgleichen die literariſche Kritik in den Tagen Shakeſpeares, ihre Ziele, ihre Methode, ihre Grundſätze. Er muß die engliſche Sprache in ihrem

Wachstum, den Blankvers und den gereimten Vers in seinen verschiedenen Entwicklungsstufen studieren. Er muß das griechische Drama und den Zusammenhang zwischen der Kunst des Schöpfers Agamemnons und Macbeths durchforschen. Mit einem Wort, er muß imstande sein, das London der Elisabeth mit dem Perikleischen Athen zu verknüpfen, er muß Shakespeares wahre Stellung in der Geschichte des europäischen Dramas, ja der Weltliteratur kennen. Der Kritiker wird ohne Zweifel Ausleger und Ausdeuter sein, doch wird er die Kunst nicht als Rätselsphinx betrachten, deren dumpfes Geheimnis ein Wanderer erraten und enthüllen kann, dessen Füße verwundet sind und der seinen eigenen Namen nicht kennt. Er wird vielmehr die Kunst als eine Göttin ansehen, deren Geheimnis zu vertiefen, sein Amt, deren Majestät in den Augen der Menschen noch wunderreicher erscheinen zu lassen, sein Vorrecht ist.

Und hier, Ernst, ereignet sich etwas Seltsames. Der Kritiker wird in der Tat ein Erklärer sein, aber keineswegs in dem Sinn, daß er nur in anderer Form eine Botschaft verkündet, die auf seine Lippen gelegt ward. Denn wie nur durch die Berührung mit der Kunst fremder Nationen die Kunst eines Landes jenes persönliche und gesonderte Gepräge, das wir Nationalität nennen, gewinnt, so vermag in seltsamer Verkehrung der Kritiker nur durch Vertiefung seines eigenen Ichs die Persönlichkeit und das Werk anderer zu deuten. Und je tiefer seine Persönlichkeit in die Auslegung eingeht, desto wirklicher wirkt sie, desto befriedigender, überzeugender und wahrer.

Ernst: Ich wäre der Meinung gewesen, die Persönlichkeit sei ein störendes Element.

Gilbert: Keineswegs. Sie ist ein notwendiges Element der Enthüllung. Wer andere zu verstehen begehrt, muß das eigene Ich vertiefen.

Ernst: Was ist demnach das Ergebnis?

Gilbert: Ich will es dir sagen; vielleicht wird, was ich meine, durch ein bestimmtes Beispiel am deutlichsten. Ich meine, daß der literarische Kritiker allerdings den obersten Rang einnimmt, da er über den weiteren Kreis, den umfassenderen Blick, den vornehmeren Stoff gebietet. Doch hat jede Kunst gewissermaßen ihre vorbestimmten Kritiker. Der Schauspieler ist der Kritiker des Dramas. Er zeigt uns das Werk des Dichters unter neuen Voraussetzungen und durch die ihm eigentümliche Methode. Das ist das geschriebene Wort; durch Bewegung, Gesten, Tonfall der Stimme enthüllt er uns seinen Sinn. Der Sänger, der Flöten- und Lautenspieler sind die Kritiker der Musik. Der Radierer nimmt dem Gemälde die glühenderen Farben; doch zeigt er uns eben durch das Anwenden eines neuen Materials die wahren Farbeneigentümlichkeiten des Werks, seine Tönungen und Vorzüge, die Beziehungen seiner Massen: so wird er auf diesem Weg zum kritischen Beurteiler des Werkes. Ein Kritiker ist ja nur, wer uns ein Kunstgebilde in einer von diesem Gebilde selbst verschiedenen Form klarlegt, und die Verwendung eines neuen Materials bildet so sehr ein kritisches wie ein schöpferisches Element. Auch die Bildhauerkunst hat ihre Kritiker. Entweder sind dies, wie in Griechenland, Edelsteinschneider, oder auch Maler, Mantegna zum Beispiel, der bestrebt war, die Herrlichkeit plastischer Linien und die symphonische Würde des feierlichen Zuges von Basreliefffiguren auf Leinwand zu übertragen. Aus all diesen Beispielen schöpferischer Kunstkritik erhellt das eine klar: die Persönlichkeit ist eine wesentliche Voraussetzung jeder wirklichen Kunsterklärung.

Wenn Rubinstein Beethovens „Sonata Appassionata" spielt, gibt er uns nicht bloß Beethoven, sondern sich selbst; und so gibt er uns Beethoven ganz — Beethoven, der uns durch eine reiche künstlerische Natur nahegebracht, der uns durch diese starke neue Persönlichkeit selbst wundervoll lebendig wird. Spielt ein großer Schauspieler Shakespeare, dann machen wir dieselbe Erfahrung: seine eigene Individualität wird zu einem lebendigen Teil der Auslegung. Man hört zuweilen, Schauspieler gäben uns ihren Hamlet, nicht den Hamlet Shakespeares. Diese schiefe Bemerkung — denn das ist sie, — wird leider selbst von jenem entzückenden und anmutigen Schriftsteller wiederholt, der sich jüngst aus der erregten Sphäre der Literatur in den Frieden des „Hauses der Gemeinen" geflüchtet hat, ich meine den Autor von „Obiter Dicta". Fürwahr, ein Wesen wie Shakespeares Hamlet gibt es überhaupt nicht. Wenn „Hamlet" etwas von der Bestimmtheit eines Kunstwerkes an sich hat, so ist ihm auch die ganze Dunkelheit, die dem Leben anhaftet, zu eigen. In jedem Melancholiker lebt ein Hamlet.

Ernst: Also so viele Hamlets als es Melancholiker gibt?

Gilbert: Jawohl; und wie die Kunst der Persönlichkeit entspringt, so kann sie sich nur auch der Persönlichkeit enthüllen. Wenn diese beiden Voraussetzungen zusammentreffen, entsteht die wahre, auslegende Kritik.

Ernst: Der Kritiker, als Erklärer betrachtet, gibt uns demnach nicht weniger, als er empfängt? Er leiht so viel, wie er borgt?

Gilbert: Er wird uns stets das Kunstwerk in irgendwelchem neuen Zusammenhang mit unserem Zeitalter zeigen. Er wird uns stets daran erinnern, daß große Kunstwerke lebendige Wesen sind, — daß sie in der Tat die einzigen Wesen sind, die leben. Er wird sich dessen völlig bewußt

ſein, ja ich bin überzeugt, daß mit dem Fortſchreiten der Kultur, mit unſerer höheren Entwicklung die erleſenen Geiſter jeder Zeit, die kritiſchen gebildeten Geiſter, gewiß immer weniger Anteil am wirklichen Leben nehmen werden. Ihr Beſtreben wird ſein, ihre Eindrücke nur aus dem, was die Kunſt berührt hat, zu ſchöpfen. Denn das Leben hat ſchrecklich wenig Formgefühl. Mit ſeinen Kataſtrophen ſucht es auf ungeſchickte Art die Schuldloſen heim. Um die Komödien des Lebens ſpielt ein gewiſſer grotesker Humor; ſeine Tragödien gipfeln in poſſenhafter Wirkung. Man wird immer verwundet, wenn man ihm nahe kommt. Die Dinge währen immer zu lange oder nicht lange genug.

Ernſt: O armes Leben! Armes Menſchenleben! Wirſt du nicht einmal von ſeinen Tränen gerührt? Ein römiſcher Dichter ſagt uns, ſie bilden einen Teil ſeines Weſens.

Gilbert: Sie rühren mich nur allzu ſehr, fürcht' ich. Denn, blickt man auf ſein Leben zurück, wie es einmal in ſeiner ganzen Empfindungsfülle ſo lebendig war, von ſolch glühenden Augenblicken der Entzückung oder des Jubels erfüllt, dann ſcheint es Traum und Täuſchung. Was ſind die unwirklichen Dinge? Jene Leidenſchaften ſind es, die einmal wie Feuer in uns glühten! Was ſind die unglaublichen Dinge? Jene, die wir einſt ſo aufrichtig glaubten. Was iſt das Unwahrſcheinliche? Was man ſelbſt getan hat. Nein, Ernſt, das Leben narrt uns mit Schatten wie der Leiter einer Marionettenbühne. Wir erflehen vom Leben Freude. Die wird uns zuteil, aber in ihrem Gefolge ſind Verbitterung und Enttäuſchung. Ein edler Kummer kreuzt unſern Pfad — von ihm erwarten wir Purpurwürde der Tragödie unſeres Daſeins. Allein auch dieſer Kummer gleitet an uns vorbei. Nichtiges tritt an ſeine Stelle, und in einer grauen, ſtürmiſchen

Dämmerstunde oder an einem Abend voll Duft und silbernem Schweigen entdecken wir mit Schrecken an uns selbst, daß wir stumpfen Sinns das Wunderbare betrachten, daß wir ohne Empfindung das goldschimmernde Lockenhaar betrachten, das wir einmal so wild liebten, so toll küßten.

Ernst: Das Leben ist also verfehlt?

Gilbert: Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, gewiß. Und eben das, was das Leben vom künstlerischen Gesichtspunkt hauptsächlich als etwas Verunglücktes erscheinen läßt, ist das nämliche, was dem Leben seine gemeine Sicherheit gewährt: die Tatsache, daß man die nämliche Empfindung niemals genau zu wiederholen vermag. Wie verschieden ist das alles in der Welt der Kunst! In einem Fach des Bücherregals hinter dir steht „Die göttliche Komödie". Ich weiß: wenn ich dieses Buch bei einer gewissen Stelle aufschlage, dann werde ich mit grimmem Haß wider einen erfüllt, der mir nie Übles tat, ich werde von heftiger Liebe für einen erfaßt, den ich nie erblicken soll. Es gibt keine Stimmung, keine Leidenschaft, die die Kunst uns nicht einflößen könnte. Wer ihr Geheimnis ergründet hat, vermag vorher zu sagen, welcher Art unsre Erfahrungen sein werden. Wir können unseren Tag, wir können unsre Stunde wählen. Wir können zu uns selbst sagen: „Morgen zur Dämmerzeit werden wir mit dem feierlichen Virgil durchs Tal der Todesschatten schreiten." Und sieh da! Die Dämmerung findet uns in dem dunklen Wald, der Mantuaner steht an unserer Seite. Wir wandern durch das Tor mit der Inschrift, die jede Hoffnung tötet; wir erblicken mitleidig oder freudig die Schrecken einer anderen Welt. Die Heuchler ziehen vorüber mit ihren bemalten Gesichtern und ihren Kappen aus vergoldetem Blei. Aus den unaufhörlich wehenden

Stürmen, die ihn vor ſich her treiben, blickt uns der Lüſtling entgegen. Wir ſehen den Ketzer ſein Fleiſch zerreißen, den Vielfraß vom Regen gepeitſcht. Wir brechen die dürren Zweige vom Baum im Haine der Harpyen, und jeder dunkel gefärbte, vergiftete Aſt tropft im bitteren Jammer vor unſeren Augen rotes Blut und ſchreit jammervoll. Aus feurigem Horn redet Odyſſeus zu uns. Der große Ghibelline erhebt ſich aus ſeiner Flammengruft, und wir empfinden für einen Augenblick ſelbſt den Stolz, der über die Martern dieſes Grabes triumphiert. Durch die düſtre, purpurne Luft fliegen die, die die Welt durch die Schönheit ihrer Sünden geſchändet haben. In der Grube der ekeln Krankheit, den Leib von Waſſerſucht geſchwellt, einem ungeheuerlichen Klumpen ähnlich, liegt Adamo di Brescia, der Falſchmünzer. Er fleht uns an, die Geſchichte ſeines Elends zu vernehmen. Wir hemmen unſern Schritt, und mit trocknen, weit geöffneten Lippen erzählt er uns, wie er Tag und Nacht von jenen klaren Waſſern träumt, die durch kühle, tauige Rinnen die grünen Hügel von Caſento hinabſtrömen. Sinon, der falſche Grieche von Troja, verſpottet ihn. Er ſchlägt ihn ins Antlitz, und ſie ringen. Wir ſtehen ſäumend, wie gebannt durch ihre Schmach. Da ſchilt Virgil und geleitet uns zu der von Rieſen umtürmten Stadt, wo der gewaltige Nimrod in ſein Horn ſtößt. Hier erwarten uns wieder neue Schrecklichkeiten. Im Gewande Dantes und mit dem Herzen Dantes eilen wir ihnen entgegen. Wir ſchreiten über die Sümpfe des Styx, und Argenti ſchwimmt durch die Schlammwogen ans Boot heran. Er ruft uns, wir werfen ihn zurück. Wir vernehmen ſeine tiefe Verzweiflung und atmen froh, und Virgil lobt uns um unſeres Hohnes Härte. Wir beſchreiten die kalte Kriſtallflut des Cocytus, worin die Verräter gleich Halmen im

Glaſe ſtecken. Unſer Fuß ſtößt wider den Kopf des Bocco. Er will uns ſeinen Namen nicht nennen. Wir reißen ſein Haar mit vollen Händen aus dem ſchreienden Schädel. Alberigo bittet uns, das Eis, das auf ſeinem Antlitz laſtet, zu zerbrechen, daß er ein wenig weine. Wir verſprechen es ihm, er kündet uns ſeine ſchmerzliche Geſchichte, doch wir halten unſer Verſprechen nicht und ſchreiten weiter; ſolche Grauſamkeit iſt unſere Pflicht. Denn was iſt gemeiner als Mitleid mit den Verdammten Gottes? Im Rachen Luzifers erblicken wir den Mann, der Chriſtus verraten hat, und im Rachen Luzifers den, der Cäſar erſchlug. Wir zittern und eilen fort, wieder die Sterne zu ſchauen.

Im Fegefeuer iſt die Luft freier, und der heilige Berg ſteigt ins reine Licht des Tages. Da winkt uns Frieden; auch all denen, die hier eine Zeitlang hauſen, iſt ein wenig Freude gewährt. Doch gleitet, bleich vom Gift der Maremma, Madonna Pia an uns vorüber und Ismene; auf ihrem Antlitz brütet noch der Kummer der Erde. Seele nach Seele läßt uns ihre Reue oder ihre Freude mitempfinden. Er, den die Trauer ſeiner Witwe den ſüßen Wermut des Leids trinken lehrte, erzählt uns von Nella, die auf einſamem Lager betet. Aus dem Munde des Buonconte erfahren wir, wie eine einzelne Träne einen ſterbenden Sünder aus der Gewalt des Teufels erretten kann, Sordello, der vornehme und hochmütige Lombarde, betrachtet uns von weitem mit dem Blick eines ruhenden Löwen. Kaum erfährt er, Virgil ſei ein Bürger Mantuas, ſo fällt er auf den Rücken. Ihm wird Kunde, er ſei der Sänger Roms: da ſinkt er ihm zu Füßen. In jenem Tal, deſſen Gras, deſſen Blumen ſchimmernder ſind als geſchliffener Smaragd und indiſches Holz, ſtrahlender als Scharlach und Silber, ſingen, die einſt auf Erden Könige

waren. Allein Rudolf von Habsburgs Lippen schwellen sich nicht zu dem Gesange der andern, Philipp von Frankreich schlägt sich an die Brust, und Heinrich von England sitzt in Einsamkeit. Wir gehen weiter und weiter. Wir erklimmen die wundervolle Stiege, die Sterne werden größer als zuvor, der Gesang der Könige verhallt, und zuletzt gelangen wir zu den sieben goldenen Bäumen und zum Garten des irdischen Paradieses. In einem greifengezogenen Wagen erscheint die eine, um deren Stirn Olivenlaub geschlungen ist, gehüllt in einen weißen Schleier, von einem grünen Mantel bedeckt, in einem Gewande, strahlend in Farben wie lebendiges Feuer. In uns erwacht die alte Flamme. Unser Blut jagt schrecklich durch die Pulse. Wir erkennen sie: Beatrice, die Frau, die wir ehrfürchtig verehrten. Da schmilzt unser eiserstarrtes Herz. Wilde Tränen der Angst brechen aus unsern Augen, wir neigen die Stirn zur Erde, denn wir wissen, wir haben gesündigt. Wir tun Buße, wir werden gereinigt, wir trinken aus Lethes Quell und baden im Quell der Eunoe; sodann hebt uns die Gebieterin unserer Seele zu des Himmels Paradies empor. Aus der ewigen Perle, dem Mond, neigt sich das Antlitz Piccarda Donatis zu uns herab. Ihre Schönheit verwirrt uns einen Augenblick. Da sie gleich einem Stein, der durch Wasser hinabgleitet, entschwebt, schauen wir sehnsüchtigen Blickes ihr nach. Das süße Gestirn der Venus ist voll von Liebenden. Cunizza, Ezzelins Schwester, Sordellos Herzensbeherrscherin ist da, und Folco, der leidenschaftliche Sänger der Provence, der aus Kummer um Azalais die Welt verließ, und die Kanaanitische Dirne, deren Seele die erste war, die Christus befreite. Joachim von Flora steht in der Sonne, und in der Sonne erzählt Thomas von Aquino die Geschichte des heiligen Franziskus, Bonaventura die

Geſchichte des heiligen Dominikus. Durch die Glutrubinen des Mars nähert ſich Cacciaguida. Er berichtet von dem Pfeile, der vom Bogen der Verbannung geſchnellt ward. Er erzählt uns, wie ſalzig-bitter das Brot, gereicht von andern, ſchmeckt, wie ſteil die Stufen im Hauſe eines Fremden ſind. Auf dem Saturn ſingen die Seelen nicht; ſelbſt ſie, die uns führt, wagt nicht zu lächeln. Auf goldner Leiter ſteigen die Flammen empor und ſinken. Endlich erblicken wir die prunkend myſtiſche Roſe. Beatrice richtet ihren Blick auf Gottes Antlitz und bleibt darin verſunken. Die ſelige Erſcheinung wird uns zuteil. Wir erkennen jetzt die Liebe, die Sonne und Sterne bewegt.

Ja, wir können die Erde um ſechshundert Umläufe zurückſchieben, mit dem großen Florentiner eins zu werden, mit ihm am nämlichen Altar zu knien, ſeine Verzückung und ſeinen Hohn zu teilen. Sind wir der vergangenen Tage überdrüſſig geworden, begehren wir, die eigene Zeit mit all ihren Müdigkeiten und Sünden vor uns erſtehen zu laſſen — gibt es da nicht Bücher genug, die uns in einer einzigen Stunde das Leben ſtärker empfinden laſſen, als das Leben ſelbſt es in vielen ſchmachvollen Jahren vermag? Dir zur Hand liegt ein kleines Buch, gebunden in nilgrünes, mit vergoldeten Waſſerlinien verziertes Leder, geglättet mit hartem Elfenbein. Es iſt jenes Buch, das Gautier ſo geliebt hat: Baudelaires Meiſterwerk. Schlag es auf, dort, wo jenes Madrigal ſteht, das mit den Worten beginnt:

„Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste!“

und du wirſt merken, wie du den Kummer nunmehr andächtig verehrſt, ſo wie du nie die Freude verehrteſt. Nimm dann jenes Gedicht vor, das von dem Mann handelt, der ſich ſelbſt martert. Laß ſeine zarte Muſik

sich dir ins Herz stehlen und dein Denken färben, dann wirst du für einen Augenblick der sein, der dieses Lied geschrieben. Nein, viele dürre Mondnächte, viele sonnenlos-unfruchtbare Tage lang wird, nicht bloß für einen Augenblick, eine Verzweiflung, die nicht dir selbst gehört, in dir hausen, an deinem Herzen wird die Not eines andern nagen. Lies das ganze Buch, laß es deiner Seele eines seiner Geheimnisse offenbaren. Dann wird sie mehr zu erfahren begierig werden. Sie wird sich mit vergiftetem Honig nähren, sie wird versuchen, seltsame Verbrechen, woran sie schuldlos ist, zu bereuen. Sie wird für fruchtbare Verzückungen, die sie niemals gekannt hat, büßen. Und wenn du dieser Blumen des Bösen müde geworden, wende dich zu den Blüten im Garten der Perdita; in ihren taugebadeten Kelchen kühle deine glühende Stirn und laß deine Seele durch ihre Lieblichkeit heil und stark werden. Oder weck aus seiner vergessenen Gruft den süßen Syrer Meleager, und bitte den Liebhaber Heliodors, er möge vor dir seine Musik erschallen lassen. Auch in seinem Gesang blühen ja Blumen, rote Granatblüten, Iris, duftend nach Myrrhen, runder Asphodill, dunkelblaue Hyazinthen und Majoran und gefurchte Kamillen. Lieb war ihm der Wohlgeruch, der aus den Bohnenfeldern am Abend steigt, lieb der Duft der Ähren, die auf syrischen Hügeln wachsen, lieb der frische, grüne Thymian, des Weinbechers Zier. Wandelte seine Geliebte im Garten, dann war es, als glitten Lilien über Lilien hin. Sanfter als die schlafbeschwerten Blumenblätter des Mohns waren ihre Lippen, sanfter als Veilchen, und nicht minder duftend. Der flammenlichte Krokus schoß, sie zu betrachten, aus dem Grase hervor. Für sie sammelte die schmächtige Narzisse den kühlen Regen. Um ihretwillen vergaßen die Anemonen die sizilischen Winde,

die ſie umſchmeicheln. Und weder Krokus noch Anemone noch Narziſſe waren ſo herrlich wie ſie.

Es iſt etwas Seltſames um dieſe Empfindungsübertragung. Wir fühlen die Krankheit des Dichters, der Sänger beſchert uns ſein Leid. Tote Lippen künden uns ihre Botſchaft, Herzen, die zu Staub zerfielen, teilen uns ihren Jubel mit. Wir eilen, den blutenden Mund der Fantina zu küſſen, wir folgen Manon Lescaut über die ganze Welt. Unſer iſt die Liebesraſerei des Tyrers, unſer das Grauen des Oreſtes. Keine Leidenſchaft, die wir nicht empfinden könnten, keine Freude, die uns nicht zu erfüllen vermöchte. Wir dürfen die Stunde der Weihe, die Stunde der Freiheit wählen. Leben! Leben! Wenden wir uns nicht an das Leben, um zu unſerer Erfüllung, zu unſerer Erfahrung zu gelangen. Es iſt ein Ding, beſchränkt durch Umſtände, unzuſammenhängend in ſeinen Äußerungen, ohne jene feine Beziehung von Form und Geiſt, die einzig und allein dem künſtleriſchen und kritiſchen Temperament zu genügen vermag. Wir müſſen für ſeine Siege einen viel zu hohen Preis bezahlen, wir erkaufen das geringſte ſeiner Geheimniſſe um einen abenteuerlich großen Betrag.

Ernſt: Wir müſſen alſo alles von der Kunſt empfangen?

Gilbert: Alles. Denn die Kunſt verletzt uns nicht. Die Tränen, die wir im Schauſpiel vergießen, ſind ein Beiſpiel jener köſtlichen, zweckloſen Erregungen, die zu erwecken Aufgabe der Kunſt iſt. Wir weinen, doch wir fühlen uns nicht verwundet. Wir härmen uns, aber unſer Harm iſt nicht bitter. Im wirklichen Daſein des Menſchen iſt der Kummer, wie Spinoza irgendwo bemerkt, ein Tor, das zu einer geringeren Vollkommenheit führt. Allein der Kummer, mit dem die Kunſt uns erfüllt, „reinigt und weiht uns zugleich" — den großen griechiſchen Kunſtkritiker

noch einmal zu zitieren. Durch die Kunſt, und nur durch die Kunſt erreichen wir unſre Vollendung; durch die Kunſt, und nur durch die Kunſt ſchirmen wir uns vor den ſchmutzigen Gefahren unſeres gegenwärtigen Daſeins. Das liegt nicht nur in der Tatſache begründet, daß nichts von alledem, was man erſinnt, der Ausführung wert iſt, und daß man alles Erdenkliche zu erſinnen vermag, ſondern in dem geheimnisvollen Geſetz, wonach die Empfindungskräfte nicht minder als die Kräfte der ſinnlichen Sphäre in ihrem Umfang und ihrer Stärke begrenzt ſind. Man kann bis zu einer gewiſſen Grenze empfinden, weiter nicht. Und was liegt daran, mit welchen Wonnen das Leben uns lockt, durch welche Pein es unſre Seele verſtümmeln und vernichten will, was liegt daran, wenn man nur im Betrachten der Lebensläufe jener, die nie gelebt haben, das wahre Geheimnis der Freude fand, wenn man ſeine Tränen um den Tod derer vergoß, die gleich Cordelia und der Tochter Brabantios niemals ſterben können?

Ernſt: Halt hier einen Augenblick inne. Ich glaube, in alldem was du geſagt haſt, iſt etwas durchaus Unmoraliſches enthalten.

Gilbert: Jede Kunſt iſt unmoraliſch.

Ernſt: Jede Kunſt?

Gilbert: Jawohl. Denn Erregung um ihrer ſelbſt willen, das iſt das Ziel der Kunſt, und Erregung als Antrieb zum Handeln iſt das Ziel des Lebens, und jener praktiſchen Organiſation des Lebens, die wir Geſellſchaft nennen. Die Geſellſchaft, die Wurzel und Grundlage aller Moral, hat nur den Zweck, die menſchliche Kraft zu konzentrieren. Um ihre eigene Fortdauer, ihr geſundes Beſtehenbleiben zu ſichern, verlangt ſie von jedem Bürger — ſie verlangt es ohne Zweifel mit Recht —, daß er irgend-

welche nutzbringende Arbeit zum Wohl der Gesamtheit verrichte, daß er sich schinde und plage, damit des Tages Werk geleistet werde. Die Gesellschaft findet oft für den Verbrecher Verzeihung, niemals für den Träumer. Die wundervollen, nutzlosen Erregungen, die die Kunst in uns wachruft, scheinen ihr hassenswert. So völlig beherrscht die Tyrannei dieses schrecklichen, gesellschaftlichen Ideals die Leute, daß sie einen in Privatzirkeln und an anderen allgemein zugänglichen Orten mit der lauten, im Stentortone vorgebrachten Frage: „Was treibst du?" überfallen. Doch ist die Frage: „Was denkst du?" die einzige, die ein ziviliſiertes Wesen je einem andern zuflüstern dürfte. Sie meinen es ja gewiß sehr gut, diese ehrenfesten, strahlenden Leute. Das ist vielleicht der Grund, warum sie uns so furchtbar langweilen. Jemand sollte sie darüber aufklären, daß, solange die Betrachtung in den Augen der Leute als schweres Verbrechen gilt, sie in den Augen der Höchstkultivierten als die einzige menschenwürdige Beschäftigung gelten wird.

Ernst: Die Betrachtung?

Gilbert: Jawohl, die Betrachtung. Ich sagte eben: es ist weit schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun. Gestatte mir nun die Bemerkung: Gar nichts zu tun, das ist die allerschwierigste Beschäftigung auf dieser Welt, die schwierigste und die, die am meisten Geist voraussetzt. Plato, der sich um die Weisheit leidenschaftlich bemühte, erkannte darin die vornehmste Lebensbetätigung. Aristoteles, der um Erkenntnis leidenschaftlich rang, war der nämlichen Anschauung. Zu der gleichen Erkenntnis gelangten der Heilige und der Mystiker des Mittelalters.

Ernst: Wir sind also auf der Welt, um nichts zu tun?

Gilbert: Nichts zu tun, leben die Auserwählten. Alles Tun ist begrenzt und unabhängig. Unbegrenzt und völlig

frei ist bloß der Traum dessen, der ruht und lauscht, wie es ihm eben gefällt, der in der Einsamkeit wandelt und sinnt. Aber wir, geboren an der Neige dieses wundervollen Zeitalters, wir sind zugleich zu überbildet und zu kritisch, allzu geistig verfeinert, allzusehr auf erlesene Genüsse erpicht, um das Durchdenken des Lebens für das Leben selbst hinzunehmen. Uns ist die „città divina“ ohne Farbe, die „fruitio Dei“ sagt uns nichts. Die Metaphysik genügt unseren Stimmungen nicht mehr, und religiöse Verzückungen sind nicht mehr zeitgemäß. Die Welt, die den Universitätsphilosophen zu einem „Betrachter aller Zeiten und aller Wesen macht“, ist keineswegs eine wirklich ideelle, sondern einfach eine Welt der abstrakten Ideen. Treten wir in diese Welt, dann verschmachten wir inmitten der kühlen mathematischen Denkformeln. Die Höfe der Stadt Gottes sind jetzt nicht für uns geöffnet. Die Unwissenheit bewacht ihre Pforten. Um sie zu passieren, müssen wir alles Göttliche, das in unserer Natur liegt, ausliefern. Genug, daß unsere Väter gläubig waren. Sie haben die Glaubensfähigkeit der Rasse erschöpft. Sie haben uns jenen Skeptizismus, den sie so fürchteten, als Vermächtnis hinterlassen. Hätten sie ihn in Worte gefaßt, dann wäre er nicht in unser Denken gedrungen. Nein, Ernst, nein. Wir finden nicht mehr den Weg zum Heiligen. Vom Sünder kann man weit mehr lernen. Wir finden uns nicht zum Philosophen zurück, und der Mystiker führt uns irre. Wer würde, wie Mr. Pater irgendwo überzeugend ausführt, die Rundung eines einzelnen Rosenblatts für jenes gestaltlose nicht greifbare Sein, das Plato so hochstellt, dahingeben? Was bedeutet für uns die Erleuchtung Philos, Eckharts Abgrund, Böhmes visionäres Gesicht, der ungeheure Himmel selbst, der sich vor dem geblendeten Blick Sweden-

borgs auftat? Dies alles sagt uns weniger als der gelbe Kelch einer einzigen Narzisse des Feldes, weit weniger als die geringste der sichtbaren Künste; denn wie die Natur Materie ist, die sich zum Geist durchgerungen hat, so ist Kunst Geist, der im Gewand der Materie erscheint. Daher spricht, selbst in den niedrigsten ihrer Offenbarungen, die Kunst zu den Sinnen und zur Seele zugleich. Das Verschwommene stößt immer die ästhetische Empfindung ab. Die Griechen waren ein Volk von Künstlern, weil ihnen der Sinn fürs Grenzenlose fehlt. Wir ersehnen wie Aristoteles, wie Goethe, nachdem er Kant gelesen hatte, das Sinnfällige; nur das Sinnfällige vermag, uns zu genügen.

Ernst: Was schlägst du also vor?

Gilbert: Ich glaube, durch die Entwicklung des kritischen Geistes werden wir imstande sein, nicht nur unser geistiges Leben, sondern auch das gesamte Leben der Rasse zu erleben und auf diese Weise völlig modern zu werden, modern in der wahren Bedeutung dieses Wortes. Denn der, dem nur die Gegenwart gegenwärtig ist, weiß nichts von der Zeit, in der er lebt. Um das neunzehnte Jahrhundert zu durchleben, muß man alle Jahrhunderte, die ihm vorausgingen und zu seiner Gestaltung beitrugen, durchgelebt haben. Um das geringste von sich selbst zu wissen, muß man die anderen bis ins Innerste kennen. Es darf keine Stimmung geben, die man nicht mitzuempfinden, keine abgestorbene Lebensform, die man nicht lebendig zu machen vermag. Ist dies unmöglich? Ich glaube nicht. Das wissenschaftliche Prinzip der Vererbung hat uns darüber aufgeklärt, daß alles Handeln völlig mechanisch vor sich geht. Auf diese Weise hat es uns von der behindernden Last moralischer Verantwortlichkeit, die wir uns selbst auferlegt haben, befreit und uns gewisser-

maßen das Fortbeſtehen des kontemplativen Lebens verbürgt. Es hat uns bewieſen, daß wir nie weniger frei ſind als in dem Augenblick, wo wir zu handeln verſuchen. Es hat um uns das Netz des Jägers geſtellt und unſers Schickſals Weisſagung auf die Wände geſchrieben. Da es in uns lebt, können wir es nicht erſpähen. Wir können es nur in einem Spiegel erblicken, der die Seele widerſpiegelt. Es iſt die Nemeſis ohne ihre Maske. Es iſt unſer letztes Schickſal und unſer ſchrecklichſtes. Es iſt der einzige der Götter, deſſen wirklichen Namen wir kennen.

Und dennoch, mag es auch in der Sphäre des tätigen und äußerlichen Lebens die Tatkraft ihrer Freiheit, das Handeln ſeines Willens beraubt haben: im Bannkreis der Perſönlichkeit, dort, wo die Seele webt, kommt es zu uns, dieſes ſchreckliche Geſpenſt, und hält manche Gaben in ſeinen Händen — die Gaben des ſeltſamen Weſens und der verfeinerten Empfänglichkeit, die Gaben wildleidenſchaftlicher Glut und kühler Gleichgültigkeit, die vielfältigen Gaben der einander widerſtreitenden Gedanken, der einander bekriegenden Leidenſchaften. So leben wir nicht unſer eigenes Leben, ſondern das Leben der Toten, und die Seele, die in uns wohnt, iſt kein einzelnes geiſtiges Weſen, das uns das Gepräge des Individuellen gewährt, das, zu unſerem Dienſte geſchaffen, zu unſerer Freude in uns einkehrt. Sie iſt ein Weſen, das an furchtbaren Stätten geweilt, das in alten Grüften gehauſt hat. Sie krankt an vielen Gebrechen und bewahrt die Erinnerung ſeltſamer Sünden. Sie iſt weiſer als wir, und ihre Weisheit iſt bitter. Sie erfüllt uns mit unerfüllbaren Wünſchen; ſie läßt uns Dingen nachjagen, von denen wir wiſſen, daß wir ſie niemals erreichen können. Doch einen Nutzen mag ſie uns, mein lieber Ernſt, gewähren. Sie kann uns aus einer Umgebung führen, deren Schönheit

durch den Nebel der Vertraulichkeit getrübt wird, deren unedle Häßlichkeit, deren gemeines Bestreben die Vollendung unserer Entwicklung stört. Sie kann uns helfen, aus der Zeit, in der wir geboren sind, zu flüchten, in andre Zeiten zu tauchen, in deren Sphäre wir uns zu Hause fühlen. Sie kann uns lehren, dem Reiche unserer Erfahrungen zu entfliehen und die Erfahrungen derer zu erleben, die größer sind als wir. Des Leopardi Leid, das wider das Leben laut aufstöhnte, wird unser eigenes Leid. Theokritus spielt auf seiner Flöte, und wir lachen mit den Lippen der Nymphen und Hirten. Im Wolfsfell des Pierre Vidal fliehn wir vor den Hunden, und in Lancelots Rüstung reiten wir von der Laube der Königin fort. Wir haben in der Kutte Abälards das Geheimnis unserer Liebe geflüstert und, bekleidet mit Villons beflecktem Gewand, preßten wir unsere Schmach in Lieder. Wir sehen mit den Augen Shelleys die Dämmerung. Wandern wir mit Endymion dahin, so schwillt der Mond in Liebe zu unserer Jugend. Wir empfinden die Qual des Atys, wir den schwächlichen Zorn und den edlen Kummer des Dänenprinzen. Meinst du, wir danken der Phantasie die Fähigkeit, so zahllos viele Leben zu leben? Allerdings: der Phantasie; und die Phantasie ist das Ergebnis der Vererbung. Sie ist nichts als verdichtete Rassenerfahrung.

Ernst: Wo liegt aber in alldem die Aufgabe des kritischen Geistes?

Gilbert: Die Kultur, die durch diese Übertragung der Rassenerfahrung ermöglicht wird, kann nur durch den kritischen Geist zur Vollkommenheit gelangen; sie fällt in der Tat, man darf es sagen, mit ihm in eins zusammen. Denn wer ist der richtige Kritiker, wenn nicht der, der in sich die Träume und Gedanken und Empfindungen von

Myriaden Generationen hegt, er, dem keine Nuance des Denkens fremd, kein Empfindungsimpuls dunkel ist? Und wer ist wahrhaft gebildet, wenn nicht der, dem es durch verfeinerte Bildung und wählerische Ablehnung gelungen ist, seinen Instinkt so bewußt und scharfsinnig zu gestalten, daß er das erlesene Werk vom gemeinen zu unterscheiden vermag? Wer außer dem Manne, der durch inniges Sichversenken und Vergleichen zu den Geheimnissen des Stils und der Schulen durchgedrungen ist und ihre Ziele begreift und ihren Stimmen lauscht und den Geist jener uneigennützigen Neugier zur Entfaltung bringt, der die wahre Wurzel und die wahre Blüte des geistigen Lebens bildet? Wer sonst hat so geistige Klarheit gewonnen und lebt — man darf es ohne Phantasterei behaupten — mit den Unsterblichen, da er das „Beste, was die Welt weiß und was sie gedacht hat", in sich aufgenommen hat?

Ja, Ernst, das kontemplative Leben, jenes Leben, das nicht das Handeln, sondern das Sein und nicht nur das Sein, sondern das Werden sich zum Ziel gesetzt hat — dieses Leben vermag uns der kritische Geist zu gewähren. Die Götter leben also: in ihre eigene Vollkommenheit versunken, wie Aristoteles erzählt, oder, wie Epikur es ausmalt, mit dem ruhigen Blicke des Zuschauers die Tragikomödie der Welt betrachtend, die sie selbst geschaffen haben. Auch unser Leben könnte dem ihren gleichen, auch wir könnten den mannigfaltigen Szenen, die Menschen und Natur uns darbieten, mit den entsprechenden Empfindungen zusehen. Wir könnten uns vergeistigen, wenn wir uns vom Handeln frei machten, wir könnten zur Vollkommenheit gelangen, wenn wir es ablehnten, Energie zu betätigen. Ich habe oft den Eindruck, als ob Browning etwas Ähnliches fühlte. Shake-

ſpeare ſtößt ſeinen Hamlet ins tätige Leben; er läßt ihn ſeine Sendung durch Kraftanſpannung vollführen. Browning würde uns vielleicht einen Hamlet beſchert haben, der ſeine Sendung durch Denken erfüllt hätte. Zufälligkeiten und Ereigniſſe waren ihm unwirklich und unweſentlich. Er machte die Seele zum Protagoniſten in der Tragödie des Lebens, er betrachtete die Handlung als das einzig undramatiſche Element eines Dramas. Für uns aber bildet ohne Zweifel der *BIOΣ ΘEΩPHTIKOΣ* das wahre Ideal. Wir können die Welt von der hohen Zinne des Denkens betrachten. Ruhig, in ſich ruhend und in ſich vollendet, ſo betrachtet der äſthetiſche Kritiker das Leben, und kein zufällig abgeſchnellter Pfeil kann in die Fugen ſeines Panzers dringen. Er wenigſtens bleibt heil. Er hat entdeckt, wie man leben ſollte.

Iſt eine ſolche Art des Lebens unmoraliſch? Jawohl: alle Künſte ſind unmoraliſch, außer jenen niedrigen Formen der ſinnlichen oder lehrhaften Kunſt, die zu böſen oder guten Handlungen anzuregen ſuchen. Handlungen gehören, ſie mögen wie immer beſchaffen ſein, ins Gebiet der Ethik. Ziel der Kunſt iſt einfach, eine Stimmung zu erzeugen. Iſt eine ſolche Art des Lebens etwas Unpraktiſches? Ah! es iſt nicht ſo einfach, unpraktiſch zu ſein, wie ſich der unwiſſende Philiſter vorſtellt. Wäre dies der Fall, dann ſtünde es um England gut. Kein Land der Welt bedarf ſo ſehr der unpraktiſchen Leute, wie unſer Land. Hierzulande iſt das Denken durch die ſtete Verbindung mit praktiſchen Erwägungen um ſeine Würde gebracht worden. Kann man von Leuten, die ſich im Wirbel und Gewühl des Alltags bewegen, vom lärmenden Politiker, vom ſchwatzenden Sozialreformer, oder von jenen armen, kurzſichtigen Prieſtern, deren Blick durch die Leiden jenes unweſentlichen Teiles der Geſell-

ſchaft, in den das Schickſal ſie geſtellt hat, getrübt iſt — kann man von ſolchen Leuten im Ernſt ein unintereſſiertes Urteil über irgend etwas verlangen? Jeder Beruf bedeutet ein Vorurteil. Die Notwendigkeit, ſich einer Karriere zuzuwenden, zwingt jeden, Partei zu ergreifen. Wir leben in einer Zeit, wo man zu viel arbeitet und zu wenig erzogen iſt, in einer Zeit, wo die Menſchen vor lauter Fleiß ganz dumm werden. Und ſo hart es klingen mag, ich muß es ausſprechen: die Menſchen verdienen ihr Schickſal. Der ſichere Weg dazu, nichts vom Leben zu erfahren, iſt, eine nützliche Beſchäftigung zu ergreifen.

Ernſt: Eine reizende Lehre, Gilbert!

Gilbert: Vielleicht. Aber das eine iſt ſicher: ſie hat wenigſtens das geringere Verdienſt, wahr zu ſein. Daß der Wunſch, anderen Gutes zu erweiſen, Pedanten üppig in die Halme ſchießen läßt, iſt das allergeringſte der dadurch hervorgerufenen Übel. Der Pedant iſt ein höchſt intereſſantes pſychologiſches Studienobjekt, und wenn auch unter allen Poſen die moraliſche die ärgerlichſte iſt, ſo bedeutet es immerhin etwas, überhaupt eine Poſe zu beſitzen. Man erkennt dadurch ausdrücklich an, wie wichtig es iſt, das Leben von einem beſtimmten überlegten Standpunkt zu behandeln. Die Tatſache, daß Nächſtenliebe und Mitgefühl wider die Natur ſtreiten, da ſie das Überleben des Unpaſſenden fördern, mag vielleicht dem Mann der Wiſſenſchaft das Vergnügen an dieſen beiden leicht zu erringenden Tugenden verkümmern. Der Nationalökonom mag ſeine Stimme dawider erheben, weil ſie den in den Tag Hineinlebenden dem Sparſamen gleichſtellen und auf dieſe Art das Leben ſeines ſtärkſten, weil gemeinſten, Antriebs zum Fleiß berauben. Doch in den Augen des Denkers liegt der wirkliche Schade, den die Mitleidsgefühle hervorgerufen, darin, daß ſie unſer

Wiſſen eindämmen und uns auf dieſe Weiſe hindern, irgendein ſoziales Problem zu löſen. Wir bemühen uns gegenwärtig, die nahende Kriſe, die nahende Revolution, wie meine Freunde, die Fabier, ſie nennen, durch Almoſenſpenden hintanzuhalten. Nun, wenn die Revolution oder die Kriſe einmal da iſt, werden wir infolge unſerer Unwiſſenheit machtlos ſein. Mein lieber Ernſt, täuſchen wir uns nicht. England wird nicht eher ein kultiviertes Land werden, bis es die Provinz Utopia ſeinen Beſitzungen hinzugefügt hat. Es könnte mehr als eine ſeiner Kolonien mit Nutzen für ein ſo herrliches Reich dahingeben. Die Unpraktiſchen, die über den Augenblick hinüberſchauen, über den Tag hinauszudenken vermögen — das ſind die Menſchen, deren wir bedürfen. Die das Volk zu leiten verſuchen, bringen ſolches nur dadurch zuwege, daß ſie ſelbſt dem Mob folgen. Durch den Ruf des Predigers in der Wüſte müſſen den Göttern die Wege bereitet werden.

Du biſt aber vielleicht der Meinung, im Schauen und Betrachten bloß um des Schauens und Betrachtens willen liege etwas Egoiſtiſches. Wenn du das glaubſt, ſo ſprich es ja nicht aus. Nur ein durchaus ſelbſtſüchtiges Zeitalter, wie es das unſere iſt, kann die Selbſtaufopferung zur Gottheit erheben. Nur ein durchaus habſüchtiges Zeitalter, wie das, in dem wir leben, kann jene ſeichten Tugenden des Gefühls, die in ſich ſelbſt ſogleich den Lohn finden, über die ſchönen Tugenden des Geiſtes ſtellen. Sie verfehlen auch ihr Ziel, dieſe Philanthropen und Gefühlsweichlinge unſerer Tage, die ſtets von den Pflichten gegen die Nebenmenſchen ſchwätzen. Denn die Entwicklung der Raſſe iſt von der Entwicklung des Individuums bedingt, und dort, wo man aufgehört hat, in die Kultivierung ſeines Ichs das Ideal zu erblicken, ſenkt ſich

ſofort der geiſtige Maßſtab und geht oft ganz verloren. Kommſt du bei Tiſch neben einen Menſchen zu ſitzen, der ſein Leben mit der Erziehung ſeines Selbſt verbracht hat — ich gebe zu, das iſt heutzutage ein ſeltener Typus, aber man trifft ihn gelegentlich noch immer —, dann erhebſt du dich vom Mahl, bereichert mit dem Gefühle, daß ein hohes Ideal für einen Augenblick deine Tage berührt und geheiligt hat. Aber ach! mein lieber Ernſt, neben einem Menſchen zu ſitzen, der ſein Leben mit dem Verſuch, andere zu erziehen, verbracht hat! Wie ſchrecklich iſt die Erfahrung, die man da gewinnt! Wie ſchauderhaft iſt die Unwiſſenheit, die unvermeidlich aus der verhängnisvollen Gewohnheit, Meinungen einprägen zu wollen, entſpringt! Wie beſchränkt iſt der Geſichtskreis eines ſolchen Menſchen! Wie ſehr ermüdet er uns, wie ſehr muß er ſich ſelbſt durch ſein endloſes Wiederholen, durch ſein widerliches Wiederanfangen ermüden! Wie ſehr fehlt ihm jede Vorausſetzung geiſtigen Wachstums! In was für einem Kreiſe falſcher Schlüſſe drehte er ſich hin und her!

Ernſt: Du redeſt, Gilbert, ſo ſeltſam ergriffen. Hat dich jüngſt dieſe ſchreckliche Erfahrung, wie du ſie nennſt, betroffen?

Gilbert: Ihr entgehen nur wenige. Man ſagt, der Schulmeiſter ſei im Ausſterben. Ach! ich wünſchte, es wäre ſo. Doch der Typus, von dem er gewiſſermaßen nur ein Vertreter und keineswegs der wichtigſte iſt — dieſer Typus ſcheint wirklich unſer Leben zu beherrſchen. Und wie auf ethiſchem Gebiet der Philanthrop am meiſten Schaden ſtiftet, ſo iſt in der geiſtigen Sphäre der ein Schädling, der ſich mit der Erziehung der andern ſo ſehr beſchäftigt, daß er niemals Zeit zur Selbſterziehung findet. Nein, mein lieber Ernſt: Entwicklung ſeines Ichs iſt das wahre Mannesideal. Goethe hat das erkannt, daher ſind wir

Goethe größern Dank schuldig als irgendeinem Manne seit den Tagen der Griechen. Die Griechen haben dieses Ideal erkannt; sie haben dem modernen Denken den Begriff des kontemplativen Lebens wie die kritische Methode, durch die ein solches Dasein einzig und allein zur Erfüllung gebracht werden kann, überliefert. Dadurch allein ist die Renaissance zu ihrer Größe gelangt, dadurch allein haben wir den Humanismus gewonnen. Dadurch allein könnte auch unser Zeitalter groß werden. Denn Englands wirkliche Schwäche liegt nicht in der Unvollkommenheit der Geschütze, nicht in unbefestigten Küsten, nicht in der Armut, die durch finstere Gassen schleicht, nicht in der Trunkenheit, die in wüsten Höfen lärmt; sie liegt einfach in der Tatsache, daß die Ideale unsers Landes dem Gefühl, nicht dem Geist entspringen.

Ich bestreite keineswegs, daß ein solches geistiges Ideal schwer zu erreichen ist. Noch weniger leugne ich, daß es bei den Massen vielleicht noch unbeliebt ist und viele Jahre lang bleiben wird. Es fällt dem Menschen so leicht, Mitgefühl mit dem Leiden zu hegen, es fällt ihm so schwer, Gedanken zu lieben. In der Tat, die Alltagsmenschen verstehen so wenig, was das Denken überhaupt ist, daß sie glauben, eine Theorie zu verurteilen, wenn sie sie als gefährlich bezeichnen, während eben solche Theorien die einzigen sind, die irgendwelchen wirklichen geistigen Wert besitzen. Ein Gedanke, der nicht Gefahren birgt, ist unwert, überhaupt ein Gedanke zu sein.

Ernst: Gilbert, du machst mich ganz irre. Du sagtest eben, die Kunst sei ihrem Wesen nach etwas Unmoralisches. Gehst du nun so weit, zu behaupten, alles Denken sei dem Wesen nach gefährlich?

Gilbert: Ja, in der Sphäre des wirklichen Lebens ist das der Fall. Die Sicherheit der Gesellschaft beruht auf Ge-

wohnheit und unbewußtem Instinkt. Der Fortbestand der Gesellschaft als eines gesunden Organismus ist durch das völlige Fehlen der Intelligenz bei ihren Mitgliedern bedingt. Die Mehrzahl der Leute weiß das ganz genau. Daher werden sie natürlich Anhänger jenes herrlichen Systems, das die Menschen zur Würde von Maschinen erhebt. Aus diesem Grund rebellieren sie so wild gegen das Eindringen des geistigen Elements in irgendeine Frage des Lebens. Man ist wirklich versucht, den Menschen als ein mit Vernunft begabtes Wesen zu bezeichnen, das stets außer sich gerät, sobald von ihm etwas Vernünftiges verlangt wird. Allein, verlassen wir das Gebiet des praktischen Lebens, reden wir nicht mehr von den abscheulichen Philanthropen. Überlassen wir sie der Gnade des mandelängigen Weisen am gelben Flusse, Chuang Tsu. Er war es, der nachwies, daß diese geschäftigen, aggressiven Leutchen die einfachen, ursprünglich im Menschen schlummernden Tugendkräfte vernichtet haben. Doch das ist ein langwieriges Thema. Kehren wir wiederum zu jener Sphäre zurück, wo der kritische Geist sich frei bewegen darf.

Ernst: Zur geistigen Sphäre?

Gilbert: Ja. Du erinnerst dich, daß ich behauptete, der Kritiker sei auf seine Weise nicht minder schöpferisch als der Künstler. Ja, des Künstlers Werk ist vielleicht nur von Wert, sofern es dem Kritiker die Anregung zu einer neuen Nuance des Denkens oder der Empfindung bietet — einer Nuance, der der Kritiker in gleicher oder vielleicht größerer Erlesenheit der Form Gestalt zu geben und durch das Anwenden eines neuen Ausdrucksmittels eine neue und vollendetere Schönheit zu gewähren vermag. Nun, ich glaube, du bist gegen meine Theorie ein wenig skeptisch. Oder tue ich dir da unrecht?

Ernſt: Ich bin in dieſem Punkt keineswegs Skeptiker. Doch muß ich zugeben: ich empfinde ſehr deutlich, daß dieſes Werk, das der Kritiker nach deiner Darſtellung hervorbringt — und es iſt ohne Zweifel ein ſchöpferiſches Werk —, notwendigerweiſe ein rein ſubjektives iſt, während die größten Schöpfungen immer objektiv ſind, objektiv und unperſönlich.

Gilbert: Der Unterſchied zwiſchen dem objektiven und ſubjektiven Werk beſteht nur in äußerlicher Form. Dieſer Unterſchied iſt ein zufälliger, kein weſentlicher. Jede künſtleriſche Schöpfung iſt durchaus ſubjektiv. Sogar die Landſchaft war Corot, da er ſie betrachtete — er ſagt es ſelbſt —, nichts als eine Stimmung der eigenen Seele. Die großen Geſtalten des griechiſchen oder engliſchen Dramas, die ein eigenes wirkliches Daſein, losgelöſt vom Dichter, der ſie geformt und gebildet hat, zu führen ſcheinen, dieſe Geſtalten ſind — wenn man ſie bis ins letzte zergliedert — nichts als die Dichter ſelbſt: die Dichter, nicht wie ſie zu ſein, ſondern, wie ſie nicht zu ſein glaubten. Durch dieſen Glauben wurden ſie ſeltſamerweiſe, wenn auch nur einen Augenblick lang, wirklich. Denn wir können nie aus uns ſelbſt heraus. Auch liegt in der Schöpfung nichts, was nicht im Schöpfer gelegen hätte. Ja ich möchte ſagen: je objektiver eine Schöpfung ſcheint, deſto ſubjektiver iſt ſie in Wirklichkeit. Shakeſpeare mag Roſenkranz und Güldenſtern in den weißen Straßen Londons begegnet ſein, er mag geſehen haben, wie die Diener der feindlichen Häuſer auf offenen Plätzen widereinander mit den Fäuſten losſchlugen: doch Hamlet iſt aus ſeiner Seele, Romeo aus ſeiner Leidenſchaft hervorgewachſen. Sie waren Beſtandteile ſeines Weſens; er gab ihnen ſichtbaren Ausdruck. Sie waren in ihm treibende Kräfte und wühlten ihn ſo heftig auf, daß er ſie ge-

wissermaßen gewaltsam sich betätigen lassen mußte, und das keineswegs auf dem niedrigeren Felde des wirklichen Daseins, denn dort wären sie gehemmt und behindert worden, sie wären nie zu ihrer Entfaltung gelangt, sondern in jenem Traumlande der Kunst, wo die Liebe wirklich im Tod reiche Erfüllung findet, wo man den Lauscher hinter der Tapete ersticht und im neu geschaufelten Grabe ringt, wo man den schuldbeladenen König den Tod zu trinken nötigt, wo man den Geist des eigenen Vaters erschaut, wie er im Mondesschimmer in voller Stahlrüstung von Nebelmauer zu Nebelmauer schreitet. Das Handeln hätte in seiner Begrenztheit Shakespeare nicht befriedigt, auch hätte es sein Wesen nicht zum Ausdruck gebracht. Wie er imstande war, alles zu vollbringen, weil er nichts zu verrichten hatte, so enthüllt er sich uns in seinen Stücken völlig, eben weil er nie über sich selbst redet. In diesen Dramen offenbart er uns sein wahres Wesen, seine wahren Anlagen weit erschöpfender als selbst in jenen seltsamen, köstlichen Sonetten, worin er seines Herzens verschlossenen Schrank dem hellen Blick eröffnet. Ja, die objektive Form ist in Wahrheit die allersubjektivste. Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit reden.

Ernst: Der Kritiker wird also, da er an die subjektive Form gebunden ist, sein Wesen notwendigerweise nicht so völlig auszudrücken imstande sein, wie der Künstler. Dem Künstler stehen ja immer alle objektiven und unpersönlichen Formen zur Verfügung.

Gilbert: Das ist keineswegs notwendigerweise und sicher dann nicht der Fall, wenn er erkennt, daß jede Art der Kritik auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe nichts als eine Stimmung ausspricht, und daß wir niemals uns selber

getreuer sind als in den Augenblicken der Inkonsequenz. Der ästhetische Kritiker, nur dem Grundsatz der Schönheit in allen Dingen ergeben, wird immer nach neuen Eindrücken spähen und aus den verschiedenen Schulen das Geheimnis ihres Zaubers schöpfen. Er neigt sich darum vielleicht vor fremden Altären oder lächelt, wenn es seiner Laune gefällt, fremdartigen, neuen Göttern zu. Was die anderen Leute unsere Vergangenheit nennen, bekümmert offenbar diese anderen sehr viel, uns selbst sehr wenig. Wer immer ins Vergangene zurückblickt, ist nicht wert, eine Zukunft vor sich zu haben, in die er zu blicken vermag. Hat man einmal für eine Stimmung den Ausdruck gefunden, dann ist man damit fertig geworden. Du lachst; glaube mir aber, es ist so. Gestern hat uns der Realismus entzückt. Man hat von ihm jenen „nouveau frisson" empfangen, den hervorzubringen sein Zweck gewesen ist. Man analysierte, erklärte ihn und wurde seiner überdrüssig. Mit der sinkenden Sonne kamen in der Malerei die „Luministen" und die „Symbolisten" in der Dichtkunst. Der Geist des Mittelalters, der nicht so sehr einer bestimmten Epoche wie einer besonderen Gefühlsweise angehört, brach in dem an Wunden blutenden Rußland plötzlich hervor. Dieser Geist berührte uns einen Augenblick lang durch den furchtbaren Zauber des Leidens. Heutzutage ist der allgemeine Ruf: Romantik. Und schon zittern die Blätter im Tal, und auf purpurnen Hügeln wandelt die Schönheit zarten, goldenen Fußes hin. Die alten Schaffensformen währen natürlich fort, die Künstler reproduzieren sich selbst, oder einer reproduziert den anderen in ermüdender Wiederholung. Die kritische Kunst aber schreitet stets weiter, der Kritiker entwickelt sich immer.

Auch ist der Kritiker keineswegs an die subjektive Form des Ausdrucks gebunden. Er kann sich der dramatischen

ſowohl wie der epiſchen Methode bedienen. Er mag die Dialogform anwenden wie der, der Milton ein Zwiegeſpräch mit Marvel über das Weſen der Komödie und Tragödie führen und Sidney und Lord Brooke ſich im Schatten der Eichen Penshurſts über literariſche Gegenſtände unterhalten ließ. Er kann auch die erzählende Form wählen, wie Mr. Pater das mit Vorliebe tut. Jedes ſeiner „Imaginary Portraits“ — das iſt doch der Titel ſeines Buches? — bietet uns in dichteriſch-phantaſtiſchem Gewande ein feines und erleſenes Stück Kritik. Da iſt eine Abhandlung über den Maler Watteau, eine andere über die Philoſophie Spinozas; eine handelt von den heidniſchen Elementen der Frührenaiſſance, die letzte und eindringlichſte von der Quelle der ſogenannten „Aufklärung“, deren Licht im letzten Jahrhundert über Deutſchland aufging und der unſre eigne Kultur ſo viel verdankt. Die Dialogform, jene wundervolle literariſche Form, die die ſchöpferiſchen Kritiker von Plato bis zu Lucian und von Lucian bis Giordano Bruno und von Bruno bis zu dem großen alten Heiden, an dem Carlyle ſolches Entzücken fand, immer gebrauchten, wird als Ausdrucksweiſe ihre anziehende Kraft für den Denker niemals verlieren. Er findet ſo die Möglichkeit, ſich zu verhüllen und zu enthüllen; er kann jedem Traum Geſtalt, jeder Stimmung Wirklichkeitsfülle gewähren. Er kann das Objekt von jedem Geſichtspunkt aus darlegen. Er kann uns das Werk wie ein Bildhauer rings in der Runde zeigen und ſo zu der reichen, lebendigen Wirkung jener Seitenausſichten gelangen, die ſich mit einemmal im Verfolgen der Hauptidee vor uns auftun und ſie völlig erhellen. Er kann auch immer noch jene nachträglichen glücklichen Einfälle nutzen, die um den Kern des Gedankenplans erſt die geſchloſſene Fülle breiten und dennoch

etwas von dem zarten Reiz des Zufälligen hineinbringen.

Ernſt: Er gewinnt auch dadurch die Möglichkeit, einen Gegner zu fingieren und ihn, wenn es ihm gefällt, durch irgendein abſurd ſophiſtiſches Argument zu bekehren.

Gilbert: Ah! es iſt ſo leicht, andere, es fällt ſo ſchwer, ſich ſelbſt zu bekehren. Und zu ſeinem eigenen Glauben zu gelangen, muß man mit fremden Lippen reden. Um die Wahrheit zu erfahren, muß man eine Unzahl von Lügen erſinnen. Denn was iſt die Wahrheit? In Fragen der Religion die Anſchauung, die den Sieg gewann; in der Wiſſenſchaft die jüngſte Aufſehen erregende Erkenntnis; in der Kunſt unſere letzte Stimmung. Du ſiehſt jetzt wohl ein, mein lieber Ernſt: dem Kritiker ſtehen ſo viele objektive Formen des Ausdrucks wie dem Künſtler zu Gebote. Ruskin hat ſeine kritiſche Lehre ins Gewand dichteriſcher Proſa gehüllt und wirkt geiſtig durch ſeine Umkehrungen und Widerſprüche. Browning hat ſeine kritiſchen Anſchauungen in Blankverſe gegoſſen, er ließ Dichter und Maler uns ihre Geheimniſſe offenbaren. Renan wendet die Dialogform, Mr. Pater die Romanform an, und Roſſetti hat in der Muſik ſeiner Sonette die Farben Giorgiones und die Linien Ingres und ſeine eigenen Linien und Farben widerklingen laſſen. Er empfand mit dem Inſtinkt des Künſtlers, der ſich auf vielerlei Art zu äußern vermag, daß die höchſte Kunſt das Schrifttum iſt, das feinſte und vollkommenſte Mittel das Wort.

Ernſt: Gut, du haſt jetzt nachgewieſen, daß dem Kritiker alle objektiven Formen zu Gebote ſtehen. Nun möchte ich von dir erfahren, welche Eigenſchaften den wahren Kritiker charakteriſieren.

Gilbert: Welche ſind es nach deiner Meinung?

Ernſt: Nun, ich möchte meinen, ein Kritiker ſollte vor allem gerecht ſein.

Gilbert: Ah, nur nicht gerecht! Ein Kritiker kann unmöglich gerecht ſein, in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes. Man kann nur über Dinge, die einen nicht intereſſieren, eine vorurteilsfreie Meinung abgeben. Darum iſt auch eine derartige Meinung ſtets völlig wertlos. Wer die beiden Seiten einer Frage ſieht, ſieht überhaupt nichts. Die Kunſt iſt eine Leidenſchaft; in Kunſtdingen wird das Denken notwendigerweiſe durch die Empfindung gefärbt und iſt darum eher fließend als feſt beſtimmt. Da es von zarten Stimmungen und erleſenen Augenblicken bedingt iſt, kann man es nicht in die Starrheit einer wiſſenſchaftlichen Formel oder eines theologiſchen Dogmas zwängen. Die Kunſt ſpricht zur Seele, und dieſe kann ebenſo ſehr eine Gefangene des Geiſtes wie des Leibes ſein. Man ſollte ſich natürlich von Vorurteilen frei halten. Doch iſt es, wie ein großer Franzoſe ſchon vor hundert Jahren bemerkt, unſer Beruf, in dieſen Dingen manche Vorliebe zu beſitzen, und in dem Augenblick, wo man Vorliebe hegt, hört man bereits auf, gerecht zu ſein. Nur ein Auktionar kann in gleich unbefangener Weiſe alle Kunſtſchulen bewundern. Nein, Gerechtigkeit iſt nicht eine der Eigenſchaften des wahren Kritikers. Sie bildet nicht einmal eine Vorausſetzung der Kritik. Jede Kunſtform, mit der wir in Berührung kommen, beherrſcht uns für den Augenblick ſo ſehr, daß ſie jede andere ausſchließt. Wir müſſen uns dem in Rede ſtehenden Werk, wie es auch ſei, vollſtändig ausliefern, wenn wir ſein Geheimnis ergründen wollen. Solange wir damit beſchäftigt ſind, dürfen und können wir nichts anderes denken.

Ernſt: Der wahre Kritiker wird doch zum mindeſten vernünftig ſein, nicht wahr?

Gilbert: Vernünftig? Man kann auf doppeltem Wege dazu gelangen, die Kunſt zu haſſen, mein lieber Ernſt. Entweder man haßt ſie wirklich oder man liebt ſie in den Grenzen der Vernunft. Denn die Kunſt ruft — wie Plato, nicht ohne Bedauern, erkannte — im Zuhörer und Zuſchauer eine Art göttlichen Wahnſinns hervor. Sie entſpringt nicht der Eingebung, aber ſie wirkt wie eine Eingebung auf andere. Die Vernunft iſt keineswegs die Fähigkeit, an die ſie ſich wendet. Liebt man die Kunſt überhaupt, dann muß man ſie mehr als alles auf der Welt lieben. Wider eine ſolche Liebe würde ſich aber die Vernunft empören, wenn man ihrer Stimme Gehör ſchenkte. Die Verehrung der Schönheit iſt nichts Geſundes. Sie iſt zu herrlich, als daß es geſund wäre. Die, in deren Daſein dieſe Note vorherrſcht, werden ſtets der Welt nur als Schwärmer erſcheinen.

Ernſt: Der Kritiker wird aber zumindeſt aufrichtig ſein.

Gilbert: Ein wenig Aufrichtigkeit iſt ein gefährlich Ding, viel davon iſt geradezu verderblich. Der wahre Kritiker wird allerdings dem Grundſatz der Schönheit immer aufrichtig ergeben ſein. Er wird aber die Schönheit in jedem Jahrhundert, in jeder Schule ſuchen. Er wird ſich nie durch eine beſtimmte Gewohnheit des Denkens oder eine feſtſtehende Art der Weltbetrachtung Grenzen ziehen laſſen. Er wird ſich ſelbſt in vielen Formen und auf tauſend verſchiedenen Wegen verwirklichen, er wird immer nach neuen Erregungen und neuen Geſichtspunkten ſpähen. Durch beſtändigen Wechſel und durch beſtändigen Wechſel allein wird er zu ſeiner Einheit gelangen. Er wird ſich nie dazu herbeilaſſen, der Sklave ſeiner eigenen Meinung zu werden. Denn was iſt Geiſt anders als Bewegung im Reich des Intellekts? Im Wachstum liegt des Denkens und Lebens Kern. Laß dich, mein lieber

Ernſt, nicht durch Worte ſchrecken. Was man Unaufrichtigkeit nennt, iſt nichts als ein Mittel, unſere Perſönlichkeit vielfältig zu geſtalten.

Ernſt: Ich fürchte, ich habe mit meinen Anregungen wenig Glück gehabt.

Gilbert: Von den drei Eigenſchaften, die du erwähnteſt, greifen zwei, Aufrichtigkeit und Gerechtigkeit, ins moraliſche Gebiet hinüber, oder berühren wenigſtens ſeine Grenzen. Das erſte aber, was man von einem Kritiker verlangen darf, iſt die Erkenntnis, daß Kunſt und Ethik zwei ganz beſtimmte, voneinander völlig geſonderte Gebiete ſind. Verwirren ſich die Grenzen, dann kehrt das Chaos wieder. Im England unſerer Tage werden dieſe Grenzen allzuhäufig verwiſcht. Unſere modernen Puritaner können freilich das Schöne nicht ganz zerſtören, aber ſie können durch ihren außerordentlich ausgebildeten Sinn für moraliſche Verlockungen die Schönheit doch wenigſtens für einen Augenblick beflecken. Die Meinung dieſer Leute findet — ich muß es zu meinem Bedauern bemerken — hauptſächlich durch den Journalismus Ausdruck. Ich bedaure das deshalb, weil man ſehr viel zugunſten des modernen Journalismus anführen könnte. Er vermittelt uns die Meinungen der Ungebildeten und hält uns dadurch mit der Unbildung des Gemeinweſens in ſtetem Zuſammenhang. Der Journalismus verzeichnet ſorgſam die laufenden Ereigniſſe unſers zeitgenöſſiſchen Lebens und zeigt uns auf dieſe Weiſe, von wie geringer Bedeutung dies alles in Wahrheit iſt. Er beſpricht unaufhörlich das Unnötige und läßt daher in uns die Erkenntnis reifen, welche Dinge für unſere Kultur weſentlich ſind und welche nicht. Doch ſollte der Journalismus dem armſeligen Tartüffe nicht geſtatten, Artikel über moderne Kunſt zu verfaſſen. Er ſtellt ſich damit nur ſelbſt als

Toren hin. Doch haben Tartüffes Artikel und Chadbands Notizen wenigstens eine gute Folge. Sie erbringen uns den Nachweis für die außerordentliche Begrenztheit des Feldes, das zu beherrschen, Ethik und ethische Betrachtungen beanspruchen dürfen. Die Wissenschaft steht außerhalb des Bereichs der Moral, denn ihr Auge ist den ewigen Wahrheiten zugewandt. Die Kunst steht außerhalb des moralischen Bereichs, denn ihr Blick haftet an den herrlichen, unsterblichen, ewig wechselvollen Dingen. Bloß die niedrigeren, weniger geistigen Sphären fallen ins Gebiet der Moral. Doch mag man die Puritaner, diese Maulhelden, noch immer gelten lassen; sie haben ihre komische Seite. Wer kann sich aber bei dem ernsthaften Vorschlag eines Durchschnittsjournalisten, den Stoffkreis des Künstlers zu begrenzen, des Lachens erwehren? Grenzen werden wohl, und ich hoffe bald, gezogen werden — nämlich dem Wirken einiger unserer Zeitungen und Zeitungsschreiber. Denn sie bieten uns die nackten, gemeinen, widrigen Tatsachen des Lebens. Sie verzeichnen mit gemeiner Gier die Sünden der Unbedeutenden, sie geben uns mit der Gewissenhaftigkeit der Ungebildeten genaue und prosaische Details über das Gehaben von Leuten, die keinerlei Interesse beanspruchen dürften. Wer vermöchte aber dem Künstler Grenzen zu ziehen, ihm, der von dem Leben die Tatsachen empfängt und sie zu herrlichen Schönheitsgestalten modelt und daraus Träger des Mitleids oder der Ehrfurcht schafft? Ihm, der ihre Farbe, das Geheimnisvoll-Wunderbare, das in den Tatsachen liegt, nicht minder als ihre wirkliche ethische Bedeutung offenbart? Ihm, der aus alledem eine Welt baut, wirklicher als die Wirklichkeit selbst und von vornehm-erhabenerem Gepräge? Wer sollte diesem Grenzen ziehen? Keineswegs die Apostel dieses neuen

Journalismus, der nichts ist, als die alte Plattheit, dieses Wort „groß geschrieben". Keineswegs die Apostel dieses neuen Puritanismus, der bloß das Gewimmer der Heuchler ist, und der ebenso schlecht schreibt, wie er redet. Schon der Gedanke daran erweckt Lachen. Lassen wir diese Schädlinge. Betrachten wir wiederum jene künstlerischen Eigenschaften, die für den Kritiker notwendig sind.

Ernst: Und was für Eigenschaften sind dies? Sag es mir selbst.

Gilbert: Temperament ist das erste Erfordernis für den Kritiker — ein Temperament von besonderer Empfänglichkeit für das Schöne und für die bunten Eindrücke, die die Schönheit in uns erweckt. Unter welchen Voraussetzungen, durch welche Mittel dieses Temperament in der Rasse oder im einzelnen erzeugt wird — das wollen wir jetzt nicht erörtern. Genug, wir halten fest: es gibt ein solches Temperament. In uns lebt ein Schönheitssinn, gesondert von den anderen Sinnen und darüber webend. Gesondert von der Vernunft und edler als sie, gesondert von der Seele und an Wert ihr gleich. Ein Sinn, der einige zum Schaffen treibt, andere — es sind wohl die feinern Geister — zur Betrachtung. Um aber zur Reinheit und zur Vollendung zu gelangen, bedarf dieser Sinn einer gewissen erlesenen Umgebung. Ohne diese Umgebung hungert er oder wird stumpf. Du erinnerst dich wohl an jene entzückende Stelle, wo uns Plato schildert, wie ein junger Grieche erzogen werden sollte. Mit welchem Nachdruck weist er auf die Wichtigkeit der Umgebung hin! Er führt aus, der junge Mensch müsse inmitten herrlicher Gebilde und Töne heranwachsen, daß die Schönheit der äußeren Dinge seine Seele zur Aufnahme geistiger Schönheit vorbereite. Unmerklich und unbewußt soll er jene wirkliche Liebe zur Schönheit ent-

wickeln, die, wie Plato zu erinnern nicht müde wird, das wahre Ziel der Erziehung ist. In ihm soll allmählich jenes Temperament entfacht werden, das ihn ganz natürlicher- und einfacherweise dahin führen wird, das Gute dem Bösen vorzuziehen, Gemeines und Unsittliches von sich zu stoßen, mit zartem, instinktivem Geschmack allem Heiteren, Anmutigen und Lieblichen zu folgen. Dieser Geschmack wird endlich notwendigerweise zu einem kritisch-bewußten werden, zunächst aber muß er einfach als kultivierter Instinkt vorhanden sein. „Wer aber diese innerliche Bildung erfahren hat, wird klar und deutlich die Schwächen und Fehler in Kunst und Natur herausfinden; er wird mit untrüglichem Geschmack das Gute lobpreisen und daran seine Freude finden. Er wird es in seine Seele pflanzen und auf solche Weise selbst gut und edel werden. Er wird das Böse schon in den Tagen der Jugend hassen, noch bevor er den Grund dieses Hasses zu erkennen vermag." Ist der kritisch-bewußte Geist später in ihm zur Entwicklung gelangt, dann wird er ihn „als einen Freund, der ihm durch seine Erziehung schon lange vertraut war, wiedererkennen und begrüßen". Ich brauche wohl kaum zu sagen, mein lieber Ernst, wie weit wir in England von diesem Ideal abgeirrt sind. Ich kann mir das Lächeln vorstellen, das auf den glatten Philistergesichtern strahlen würde, wenn einer den Mut fände, zu sagen, das wahre Ziel der Erziehungsmittel sei die Entwicklung des Temperaments, die Pflege des Geschmacks und das Erwecken des kritischen Geistes.

Doch bleibt selbst uns noch ein wenig Lieblichkeit der Umgebung. Was liegt an der Langeweile der Erzieher und Professoren? Dürfen wir doch in den grauen Kreuzgängen des Magdalenen-College umherschlendern, dem flötengleichen Gesang in der Kapelle Waynfleetes lauschen oder

auf grünen Matten liegen, mitten unter den seltsam schlangenartig gefleckten Blüten der Kaiserkrone, den Blick auf die vergoldete Wetterfahne der Türme gerichtet, die die sonnenverbrannte Mittagsstunde noch schöner vergoldet. Dürfen wir doch unter der fächerförmig gewölbten, schattigen Decke der Christchurch die Stufen emporwandeln und durch das geschnitzte Tor in St. Johns College hineinschreiten. Der Schönheitssinn wird auch keineswegs bloß in Oxford oder Cambridge gebildet, entwickelt, zur Reife gebracht. Über ganz England hat sich die Renaissance der schmückenden Künste verbreitet. Die Tage der Häßlichkeit sind vorüber. Selbst in den Häusern der Reichen waltet Geschmack, und die Häuser der Nichtreichen sind anmutig und behaglich geworden; es ist eine Freude, darin zu leben. Caliban, der arme, lärmende Caliban meint, ein Ding sei überhaupt nicht mehr vorhanden, wenn er aufgehört hat, dazu Grimassen zu schneiden. Doch er hat nur deshalb das Grimassieren aufgegeben, weil man ihm schärferen, kühneren Hohn, als der seine war, entgegengestellt hat; so ist er für einen Augenblick zum Schweigen gezwungen, zu jenem Schweigen, das für immer seine rohverzerrten Lippen schließen sollte. Bisher hat man nur das eine geleistet: man hat den Weg gesäubert. Es ist ja immer schwieriger, niederzureißen als schaffend aufzubauen. Hat man Plattheit und Dummheit umzustürzen, dann erfordert der Vernichtungsplan nicht nur Mut, sondern auch Verachtung. Trotzdem ist das Werk, mein ich, bis zu einem gewissen Grade getan. Wir haben uns des Schlechten entledigt. Nun ist es unseres Amtes, das Schöne hervorzubringen. Die Aufgabe der ästhetischen Bewegung ist es zwar, die Menschen zur Betrachtung, nicht zum Schaffen zu leiten; doch der schöpferische Instinkt ist im Kelten sehr lebendig, und der

Kelte weist in der Kunst den Weg. So liegt kein Grund vor, warum in künftigen Jahren diese seltsame Renaissance nicht allmählich auf ihre Art ebenso mächtig erblühe, wie vor vielen Jahrhunderten jene Neugeburt der Kunst in den Städten Italiens erblüht ist. Gewiß, wir müssen uns zur Heranbildung unseres Temperaments an die schmückenden Künste halten: an die Künste, die uns berühren, nicht an jene, die uns belehren. Moderne Gemälde zu betrachten, gewährt ohne Zweifel großes Vergnügen. Wenigstens ist das zuweilen der Fall. Allein man kann in ihrer Umgebung nicht leben. Diese Bilder sind zu gescheit, zu bestimmt, zu bewußt. Ihre Absichten sind zu klar, ihre Technik ist allzu offenkundig. Was sie uns zu sagen haben, erschließt sich uns nur zu bald; dann langweilen sie uns wie Verwandte.

Ich liebe die Arbeiten mancher impressionistischen Pariser und Londoner Maler sehr. Zartheit und Noblesse sind dieser Schule noch immer eigen. Manche ihrer Gruppierungen und Farbenzusammenklänge erinnern uns fast an die Schönheit der unsterblichen „Symphonie en Blanc Majeur" Gautiers, dieses reine Meisterwerk der Farbe und Musik, das wohl vielen ihrer besten Gemälde Richtung und Titel gab. Einer Gesellschaft, die das Unzureichende mit sympathetischem Eifer begrüßt, die das Bizarre mit dem Schönen, das Platte mit dem Wahren verwechselt, erscheinen sie außerordentlich vollendet. Sie verfertigen Radierungen, die den geschliffenen Glanz von Epigrammen besitzen, und Pastelle, die wie Paradoxe blenden. Was ihre Porträte betrifft, so mag der gemeine Geschmack noch so viel an ihnen auszusetzen haben, niemand kann leugnen, daß sie den ganz besonderen wundersamen Reiz besitzen, der Werke reiner Erfindung auszeichnet. Doch werden uns selbst die Impressionisten, so

ernſt und emſig ſie auch ſein mögen, nicht helfen. Mir ſind ſie wert. Ihr weißer Ton mit ſeinen Variationen in Lila hat eine neue Ära der Farbe eingeleitet. Der Augenblick ſchafft zwar nicht den Menſchen, aber er ſchafft ohne Zweifel den Impreſſioniſten, und was ſpricht nicht alles für das Feſthalten des Augenblicks durch die Kunſt, für „das Denkmal des Augenblicks", wie Roſetti es nannte? Auch die Kraft der Anregung iſt ihnen eigen. Sie haben zwar nicht den Blinden die Augen geöffnet, doch haben ſie die Kurzſichtigen lebhaft ermuntert. Ihre Führer beſitzen zwar die ganze Unerfahrenheit des Alters, doch ſind die Jungen unter ihnen viel zu klug, als daß ſie ſtets Empfindſamkeit bekundeten. Sie fahren gleichwohl fort, die Malerei als eine Art Selbſtbiographie, erfunden zum Gebrauch der Ungebildeten, zu behandeln. Sie ſchwätzen uns immer auf ihrer grauen, grieſigen Leinwand über ihr höchſt gleichgültiges Selbſt und ihre höchſt gleichgültigen Anſchauungen allerlei vor; ſie verwiſchen durch ihr vulgäres Übertreiben das Beſte, das einzig Beſcheidene, das ſie an ſich haben, jene feine Verachtung der Natur. Man wird endlich der Werke ſolcher Perſönlichkeiten müde, deren Perſönlichkeit ſtets geräuſchvoll auftritt und in der Regel keinerlei Intereſſe erweckt. Weit mehr wäre zugunſten der jüngeren Pariſer Schule der „Archaiciſtes", wie ſie ſich nennen, zu ſagen. Dieſe laſſen den Künſtler nicht ganz von der Gnade des Wetters abhängen, ſie finden ihr Ideal nicht in bloßen Luftwirkungen. Ihr Streben iſt vielmehr auf die phantaſievolle Schönheit der Zeichnung, auf die Lieblichkeit erleſener Farben gerichtet. Sie lehnen den langweiligen Realismus jener Schule ab, die bloß malt, was ſie erblickt. Sie verſuchen, Dinge, die des Sehens wert ſind, zu ſehen, und das nicht bloß mit wirklichen, leiblichen Augen, ſondern mit dem edlern Ge-

sicht der Seele, dessen Blick das Geistige weit sicherer, das Künstlerische weit herrlicher umfaßt. Sie arbeiten jedenfalls, was das dekorative Element betrifft, unter jenen Voraussetzungen, deren jede Kunst zu ihrer Vollendung bedarf; sie haben genug Schönheitsinstinkte, um jenes gemeine und törichte Sichbeschränken auf völlige Modernität der Form, das so viele Impressionisten verdorben hat, zu verwerfen. Noch immer ist die Kunst, die sich freimütig als schmückende bezeichnet, die, mit der man zu leben vermag. Unter allen unseren Künsten ist sie die einzige, die in uns Gefühl und Stimmung weckt. Die Farbe allein, unbefleckt durch Bedeutung, mit Bestimmtheit der Form verbunden, findet tausend Zugänge zur Seele. Die Harmonie, die den zarten Verhältnissen von Linien und Massen innewohnt, spiegelt sich im Geiste wider. Das Wiederholen des nämlichen Musters erfüllt uns mit Ruhe. Die Wunder der Zeichnung erregen die Phantasie. Schon in der Anmut des angewandten Materials liegen Kulturelemente verborgen. Das ist aber noch nicht alles. Die schmückende Kunst erklärt offen, sie betrachte die Natur nicht als wahres Schönheitsideal, sie verwerfe die Nachahmungsmethode der landläufigen Malerei: dadurch macht sie die Seele nicht bloß für die Werke der echten Phantasie empfänglich, sie bringt in ihr jenes Formempfinden zur Entfaltung, worauf die schöpferische nicht minder als jede kritische Tat beruht. Denn der wirkliche Künstler ist der, der vorwärtsschreitet: nicht vom Gefühle zur Form, sondern von der Form zu Denken und Leidenschaft. Er faßt keineswegs zuerst eine Idee und sagt sich dann: „Ich will meine Gedanken in ein geschlossenes, metrisches Gebilde, das vierzehn Zeilen umfaßt, gießen.“ Ihm schwebt die Schönheit des Sonnettengerüstes vor, er wird von gewissen musikalischen

Klängen und Reimmöglichkeiten berührt. Die Form an sich regt ihn zu dem geistigen Gehalt an, womit er sie füllt und ihr die gedankliche und seelische Vollendung gewährt. Von Zeit zu Zeit entrüstet sich die Welt über irgendeinen entzückend artistischen Poeten, weil er, um ihre abgedroschenen einfältigen Phrasen zu wiederholen, „nichts zu sagen hat". Hätte er etwas zu sagen, dann würde er es vermutlich aussprechen, und das Ergebnis wäre sehr langweilig. Eben weil er keine neue Botschaft zu künden hat, kann er Schönes schaffen. Er schöpft seine Eingebung aus der Form, aus der Form allein, wie es dem Künstler ziemt. Eine wirkliche Leidenschaft würde ihn vernichten. Was wirklich geschieht, ist für die Kunst verdorben. Schlechte Poesie entspringt immer echtem Gefühl. Natürlich sein, heißt ganz einleuchtend sein, und das ganz Einleuchtende ist stets das Unkünstlerische.

Ernst: Ich möchte wissen, ob du wirklich alles glaubst, was du sagst.

Gilbert: Warum staunst du darüber? Nicht in der Kunst allein ist der Körper die Seele. In jeder Sphäre des Lebens nehmen alle Dinge von der Form ihren Ausgang. Die rhythmischen Bewegungen des Tanzes rufen, Plato sagt es uns, sowohl Rhythmus als Harmonie in unserem Geist hervor. Aus den Formen zieht der Glaube seine Nahrung, so verkündete Newman in einem seiner großen Augenblicke der Offenherzigkeit, in denen wir den Mann bewundern und erkennen. Er hatte recht, er wußte vielleicht gar nicht, wie furchtbar recht er hatte. Glaubensbekenntnisse haben Geltung, nicht weil sie vernünftig sind, sondern weil sie wiederholt werden. Ja, die Form ist alles. Die Form ist das Geheimnis des Lebens. Finde den Ausdruck für eine Sorge, und sie wird dir teuer werden. Finde den Ausdruck für eine Freude, und du fühlst

ihre Entzückungen noch tiefer. Willſt du Liebe empfinden? Sprich ihre Litanei herunter, die Worte werden das Gefühl gebären, aus dem — ſo meint die Welt — erſt die Worte ſtrömen. Zernagt Kummer dein Herz? Lerne vom Prinzen Hamlet und von der Königin Konſtantia den Kummer ausdrücken, und du wirſt finden: das bloße Ausſprechen gewährt bereits eine Art Troſt. Die Form, die Wiege der Leidenſchaft, die zugleich der Tod des Leidens. Um zur Sphäre der Kunſt zurückzukehren: die Form erzeugt nicht bloß das kritiſche Temperament, ſondern auch den äſthetiſchen Inſtinkt, dieſen untrüglichen Inſtinkt, der uns alle Dinge unter den Bedingungen der Schönheit offenbart. Beginne die Form zu verehren und kein Geheimnis der Kunſt wird dir verborgen bleiben. Sei deſſen eingedenk, daß in der Kritik und im Schaffen das Temperament alles iſt, und daß man die Kunſtſchulen nicht nach der Zeit, wo ſie wirkten, ſondern nach den Temperamenten, an die ſie ſich wenden, hiſtoriſch gruppieren ſollte.

Ernſt: Deine Erziehungstheorie iſt entzückend. Doch welchen Einfluß wird ein Kritiker, der in dieſer köſtlichen Umgebung herangebildet ward, üben? Meinſt du wirklich, ein Künſtler ſei je durch die Kritik beeinflußt worden?

Gilbert: Der Einfluß des Kritikers wird lediglich in der Tatſache beſtehen, daß er exiſtiert; er wird den ungetrübten Typus darſtellen. In ihm wird ſich die Kultur des Jahrhunderts zur Erfüllung gebracht ſehen. Du darfſt kein anderes Ziel von ihm verlangen, als daß er ſich ſelbſt vollende. Der Geiſt hat, wie man richtig bemerkt hat, nur den einen Wunſch, ſich ſelbſt in voller Kraft zu fühlen. Der Kritiker mag allerdings den Wunſch hegen, Einfluß zu üben; in dieſem Fall wird er ſich aber nicht mit dem einzelnen Individuum, ſondern mit dem Zeitalter be-

fassen. Er wird versuchen, es zur Bewußtheit zu erwecken, es heranzubilden, neue Wünsche und Bestrebungen in ihm zu entfachen, ihm den eigenen weiteren Blick, die eigenen edleren Stimmungen einzuprägen. Die Kunst von heute wird ihn weniger als die Kunst von morgen beschäftigen, weit weniger als die Kunst von gestern. Müht sich auch heutzutage der eine oder der andere ab, welche Bedeutung haben diese Emsigen? Sie leisten ohne Zweifel ihr Bestes. Darum geben sie uns natürlicherweise das Schlechteste. Immer sind die übelsten Werke mit den besten Absichten begonnen worden. Und überdies, mein lieber Ernst — wenn ein Mann das Alter von vierzig Jahren erreicht hat, oder Akademieprofessor geworden ist, oder zum Mitglied des „Athenaeum Clubs" gewählt wurde, oder als populärer Romanschriftsteller gilt, dessen Bücher auf den Vorstadtbahnhöfen sehr begehrt werden, dann mag es einen amüsieren, ihn bloßzustellen, man wird aber nie das Vergnügen haben, ihn zu bekehren. Glücklicherweise für ihn! Denn bekehrt zu werden, ist zweifellos weit schmerzhafter als Bestrafung; es ist Strafe in ihrer schlimmsten und moralischsten Form. Diese Tatsache erklärt das vollständige Fehlschlagen aller Bestrebungen der Gesellschaft, das interessante Phänomen, den Gewohnheitsverbrecher zu bessern.

Ernst: Ist aber der Dichter nicht möglicherweise der beste Beurteiler der Dichtung, der Maler der beste Kritiker des Gemäldes? Jede Kunst muß sich zunächst an den Künstler wenden, der in ihr wirkt. Sein Urteil wird ohne Zweifel den meisten Wert besitzen?

Gilbert: Alle Künste wenden sich einfach an das künstlerische Temperament; niemals an die Spezialisten. Die Kunst erhebt den Anspruch, umfassend und in all ihren Offenbarungen gleichwohl einheitlich zu sein. In der Tat ist

der Künſtler ſehr weit davon entfernt, der beſte Kunſtrichter zu ſein — ein wirklich großer Künſtler iſt vielmehr überhaupt nicht imſtande, zu urteilen, er hat kaum über die eigene Schöpfung eine Meinung. Eben jenes Verſunkenſein in die Fülle der Geſchichte, das ihn zum Künſtler macht, begrenzt durch die Tiefe der Stimmung ſeine Fähigkeit, ſcharfſinnig zu urteilen. Des Schaffens Gewalt treibt ihn blind dem eigenen Ziele zu. Die Räder ſeines Wagens wirbeln den Staub ringsum wie Wolken auf. Die Götter bleiben einander verborgen. Sie können ihre Anbeter erkennen, das iſt alles.

Ernſt: Du behaupteſt, ein großer Künſtler vermöge nicht die Schönheit eines Werkes zu verſtehen, das von ſeiner eigenen Art verſchieden iſt.

Gilbert: Er vermag es unmöglich. Wordsworth ſah in „Endymion" nur ein nettes Stück Heidentum. Shelley mit ſeiner Abneigung gegen die Wirklichkeit war, abgeſtoßen durch Wordsworths Form, taub für deſſen Botſchaft. Byron, die große, leidenſchaftliche, menſchlich-unvollkommene Natur, wußte nicht, den Dichter der Wolke, noch den Dichter des Sees zu würdigen; ihm entging das Wunderbare an der Erſcheinung Keats. Des Euripides Realismus war Sophokles verhaßt. Dieſe niedertropfenden warmen Tränen bargen für ihn keinen muſikaliſchen Klang. Milton mit ſeiner Empfindung für großen Stil konnte Shakeſpeares Art ſo wenig verſtehen, wie Sir Joſhua Gainsboroughs Weiſe. Schlechte Künſtler bewundern immer gegenſeitig ihre Werke. Das nennen ſie die große, von Vorurteilen freie Geſinnung. Aber ein wirklich großer Künſtler kann ſich das Leben, die Schönheit nicht anders als auf ſeine Manier dargeſtellt denken. Das Schaffen nimmt all ſein kritiſches Vermögen für ſich in Anſpruch. Für die Welt der anderen bleibt nichts

übrig. Gerade darum ist, wer ein Werk nicht zu tun vermag, dessen recht eigentlicher Beurteiler.

Ernst: Meinst du das im Ernst?

Gilbert: Jawohl, denn das Schaffen begrenzt, das Betrachten erweitert das Gesichtsfeld.

Ernst: Wie steht es aber mit den technischen Fragen? Jeder Kunst ist ohne Zweifel ihre besondere Technik eigen?

Gilbert: Ganz gewiß. Jede Kunst hat ihre Grammatik und ihr Handwerkszeug. Darin liegt nichts Geheimnisvolles; der Unzureichende kann immer fehlerfrei sein. Sind aber auch die Gesetze, worauf die Kunst beruht, genau bestimmt, so müssen sie, um zur rechten Verwirklichung zu gelangen, durch die Phantasie in solche Schönheit gewandelt werden, daß sie uns alle wie Ausnahmen anmuten. Technik ist wirklich Persönlichkeit. Das ist der Grund, warum der Künstler sie nicht lehren, der Schüler sie nicht lernen, aber der ästhetische Kritiker sie verstehen kann. Für den großen Dichter gibt es nur eine Musik — die eigene. Für den großen Maler besteht nur eine Art des Malens, jene, die er selbst übt. Der ästhetische Kritiker, und nur er allein, weiß alle Formen und Arten zu würdigen. An ihn geht die Sendung der Kunst.

Ernst: Nun, ich denke, ich bin mit meinen Fragen an dich zu Ende. Jetzt muß ich bekennen —

Gilbert: Ah! sag' nur nicht, daß du mit mir übereinstimmst. Wenn mir jemand erklärt, er sei meiner Ansicht, empfinde ich, daß ich gewiß im Unrecht bin.

Ernst: Dann will ich lieber verschweigen, ob ich dir recht gebe oder nicht. Doch möchte ich eine andere Frage an dich richten. Du hast mir deutlich gemacht, die Kritik sei eine schöpferische Kunst. Welches ist ihre Zukunft?

Gilbert: Der Kritik gehört die Zukunft. Das Stoffgebiet, das dem schöpferischen Künstler zu Gebote steht, wird

jeden Tag begrenzter, sowohl der Ausdehnung wie der Mannigfaltigkeit nach. Die Vorsehung und Mr. Walter Besant haben, was klar auf der Oberfläche lag, ausgeschöpft. Soll das produktive Element überhaupt noch Bestand haben, dann kann das nur unter der Voraussetzung geschehen, daß es viel kritischer wird, als dies heutzutage der Fall ist. Die alten Pfade und staubigen Landstraßen sind allzu oft durchgewandert worden. Ihren Zauber haben plumpe Füße totgetreten; sie haben das Neue, Überraschende, das für die Dichtung so wichtig ist, verloren. Wer uns jetzt durch Poesie aufrütteln will, muß uns entweder völlig neue Hintergründe zeigen oder die Menschenseele in ihrem innersten Weben enthüllen. Jenes wird vorläufig von Mr. Rudyard Kipling geleistet. Blättert man in seinen „Plain Tales from the Hills", dann gewinnt man das Gefühl, als säße man unter einem Palmenbaum und läse in dem durch Blitze der Gemeinheit erhellten Buch des Lebens. Der Farbenglanz der Basare blendet unsern Blick. Die müdegehetzten, armseligen Anglo-Inder stehen in reizvollem Gegensatz zu ihrer Umgebung. Eben weil dieser Erzähler des Stils ermangelt, hat seine Schilderung den eigentümlich journalistischen Realismus. Vom literarischen Standpunkt ist Mr. Kipling ein Genie, das mir und mich verwechselt. Vom Standpunkt des Lebens ist er ein Reporter, der die Gemeinheit besser kennt, als irgend jemand vor ihm. Dickens kannte ihre Kleidung und ihre Komödien. Mr. Kipling kennt ihr Wesen und ihren Ernst. Er ist unter den Künstlern zweiten Ranges der erste; er hat ganz wundervolle Dinge durch Schlüssellöcher erspäht, seine Hintergründe sind wirkliche Kunstwerke. Was die zweite Voraussetzung betrifft, so hatten wir ja Browning, wir haben Meredith noch immer. Auch wäre auf dem Ge-

biet pſychologiſcher Durchforſchung noch manche Aufgabe zu löſen. Manchmal wird die Meinung laut, unſere Dichtung werde zu krankhaft. Soweit das pſychologiſche Element in Frage kommt, muß man ſagen, ſie kann nie krankhaft genug werden. Wir haben nur die Oberfläche der Seele berührt, ſonſt nichts. In einer einzelnen ſchimmernden Zelle des Gehirns ſind Dinge angehäuft, wundervolle und ſchreckensreicher als ſelbſt jene träumten, die, gleich dem Verfaſſer von „Le Rouge et le Noir“, ſich mühten, die Seele in ihre innerſten Schlupfwinkel zu verfolgen, ſie zum Geſtändnis ihrer liebſten Sünden zu zwingen. Doch iſt ſelbſt die Zahl der unverwerteten Hintergründe begrenzt. Auch iſt es nicht möglich, daß die weitere Entwicklung der Gewohnheit der Selbſtbetrachtung eben der ſchöpferiſchen Fähigkeit, der ſie neues Material herbeiſchaffen will, verhängnisvoll wird. Ich ſelbſt neige der Anſicht zu, daß dem Schaffen das Urteil geſprochen iſt. Es entſpringt aus einem allzu primitiven, allzu natürlichen Inſtinkt. Wie dem auch ſei, das eine iſt gewiß, daß der Stoffkreis, der den Schaffenden offen ſteht, ſtets begrenzter wird, während das Gebiet des Kritikers täglich an Umfang wächſt. Der Geiſt kann immer neue Stellungen, neue Standpunkte einnehmen. Die Pflicht, dem Chaos Geſtalt zu geben, wird durch den Fortſchritt der Welt keineswegs geringer. Nie gab es eine Zeit, die der Kritik mehr als die unſere bedurft hätte. Nur durch ſie wird ſich die Menſchheit bewußt, bis zu welchem Punkt ſie vorgeſchritten iſt.

Vor einigen Stunden, mein lieber Ernſt, haſt du mich um meine Meinung über den Nutzen der Kritik gefragt. Du hätteſt mich ebenſowohl nach dem Nutzen des Denkens fragen können. Die Kritik, ſo führt Arnold aus, ſchafft die geiſtige Atmoſphäre des Zeitalters. Die Kritik iſt es —

ich hoffe, dies einmal breiter auszuführen —, die aus dem Geist ein feines Werkzeug bildet. Wir sind dazu erzogen worden, das Gedächtnis mit einer Fülle zusammenhangloser Tatsachen zu beschweren, wir haben uns viel Mühe gegeben, das emsig erworbene Wissen weiter zu leiten. Wir lehren die Menschen, sich zu erinnern, wir lehren sie nie, zu wachsen. Wir ließen es uns niemals beifallen, den Versuch zu machen, eine feinere Art des Auffassens und Urteilens in unserem Geiste zu entwickeln. Die Griechen taten dies, und wenn wir mit dem kritischen Intellekt der Griechen in Berührung gelangen, können wir uns dem Bewußtsein nicht verschließen, daß, wenn auch unser Stoffgebiet in jeder Richtung weiter und bunter als das ihre geworden ist, sie allein den Weg kritischer Deutung erkannt haben. England hat das eine getan: es hat die öffentliche Meinung erfunden und in die Herrschaft eingesetzt. Das ist ein Versuch, die Unwissenheit der Gemeinschaft zu organisieren und zur Würde physischer Macht zu erheben. Die Weisheit aber blieb dieser Gemeinschaft immer verborgen. Als Denkwerkzeug betrachtet, ist der englische Geist ungeschlacht und unentwickelt. Er kann nur auf eine Weise geläutert werden: durch das Wachsen des kritischen Instinkts.

Der kritische Geist ist es allein, dessen gesammelte Kraft die Kultur ermöglicht. Er greift nach der schwerfälligen Menge schöpferischer Werke und preßt aus ihrem Niederschlag eine feinere Essenz. Wer könnte sich, ohne sein Formempfinden zu verlieren, durch den ungeheuerlichen Bücherwust durchringen, den die Welt hervorgebracht hat, Bücher, worin das Denken stammelt oder die Unwissenheit streitet? Der Faden, der uns durch dieses ermüdende Labyrinth führen soll, liegt in den Händen der Kritik. Ja noch mehr. Dort, wo keine Überlieferung be-

steht und geschichtliche Aufzeichnungen verloren gegangen sind oder niemals niedergeschrieben wurden, vermag der kritische Geist aus dem geringsten Bruchstück der Sprache oder der Kunst die Vergangenheit mit der nämlichen Sicherheit wieder ins Leben zu rufen, mit der der Mann der Wissenschaft aus einem winzigen Knochen oder der bloßen Fußspur auf einem Felsen die beschwingten Drachen und Rieseneidechsen, unter deren Tritt einst die Erde bebte, für uns erstehen läßt und Behemoth aus seiner Höhle lockt und den Leviathan noch einmal über das sich bäumende Meer schwimmen heißt. Die prähistorische Geschichte ist Sache des philologischen und archäologischen Kritikers. Ihm enthüllt sich der Ursprung der Dinge. Die bewußten Überlieferungen eines Zeitalters führen fast immer irre. Durch die philologische Kritik erfahren wir über Jahrhunderte, die uns keine Aufzeichnungen bewahrten, weit mehr als über jene Zeiten, die uns ihre Schriftrollen hinterließen. Sie leistet uns, was weder Physik noch Metaphysik zu leisten vermögen. Sie kann uns die genaue Geschichte des Denkens in seinem Werdegang zeigen. Sie gibt uns, was die Geschichte nicht zu geben vermag. Sie offenbart uns die Gedanken des Menschen aus der Zeit, ehe er das Schreiben lernte. Du hast mich nach dem Einfluß des kritischen Geistes gefragt. Ich glaube, ich habe diese Frage bereits beantwortet. Doch wäre darüber noch das folgende zu bemerken: der kritische Geist macht aus uns Kosmopoliten. Die Manchesterschule versuchte, den Traum der Menschheitsverbrüderung dadurch zu verwirklichen, daß sie die Vorteile des Friedens für den Handel auseinandersetzte. Sie wollte die wundervolle Welt zu einem allgemeinen Marktplatz für den Käufer und Verkäufer herabwürdigen. Sie wandte sich an die niedrigsten Instinkte und hatte keinen Erfolg.

Krieg folgte auf Krieg. Die Glaubenssätze des Kaufmanns hinderten Frankreich und Deutschland nicht, in blutigen Schlachten aneinander zu prallen. In unseren Tagen gibt es eine andere Gruppe von Leuten, die sich an die Empfindsamkeit oder an die seichten Dogmen eines unklaren Systems abstrakter Ethik wenden. Sie haben ihre Friedensgesellschaften, die den Sentimentalen so teuer sind, ihre Vorschläge, ein unbewaffnetes internationales Schiedsgericht einzurichten — ein sehr volkstümlicher Vorschlag bei denen, die nie in der Geschichte gelesen haben. Aber die bloße mitfühlende Empfindung wird uns nicht helfen. Sie ist zu veränderlich und allzu eng mit den Leidenschaften verknüpft. Und ein Schiedsgericht, das, zur allgemeinen Wohlfahrt der Nation, der Macht beraubt sein soll, seine Entscheidungen auch durchzusetzen, wird kaum großen Nutzen stiften. Nur eins ist noch schlimmer als die Ungerechtigkeit, und das ist: Gerechtigkeit ohne das Schwert in der Hand. Recht ohne Macht ist ein Übel.

Nein, die Empfindungen werden uns nicht zu Kosmopoliten machen, so wenig dies der Gewinngier gelang. Nur durch stetes Kultivieren der Gewohnheit, geistige Kritik zu üben, werden wir imstande sein, uns über die Rassenvorurteile zu erheben. Goethe — du wirst wohl meine Bemerkung nicht mißverstehen — war ein Deutscher unter Deutschen. Er liebte sein Vaterland — niemand liebte es mehr. Sein Volk war ihm wert; und er war sein geistiger Führer. Und doch, als der eherne Huf Napoleons über die Weingehänge und Kornfelder stampfte, blieben seine Lippen stumm. „Wie kann man Lieder des Hasses schreiben, ohne zu hassen?" sagte er zu Eckermann, „wie könnte ich, dem bloß Kultur und Barbarei von Bedeutung sind, eine Nation hassen, die zu den kultiviertesten der Erde

gehört, der ich einen großen Teil meiner eigenen Kultur verdanke?" Dieser Ton, den Goethe in der modernen Welt als erster anstimmte, wird, denk ich, der Ausgangspunkt für das Weltbürgertum der Zukunft sein. Der kritische Geist wird die Rassenvorurteile zerstören, indem er immer wieder die Einheit des menschlichen Denkens in der Mannigfaltigkeit der Formen betont. Werden wir zu einem Krieg wider ein anderes Volk gereizt, dann werden wir uns erinnern, daß wir einen Bestandteil, vielleicht den wichtigsten, unserer eigenen Kultur zu zerstören suchen. Solange man den Krieg als etwas Verruchtes betrachtet, wird er seinen Zauber behalten. Wird man ihn für etwas Gemeines ansehen, dann wird er seine Popularität verlieren. Der Wandel wird allerdings nur langsam vor sich gehen, man wird sich dessen gar nicht bewußt werden. Man wird nicht sagen: „Wir wollen nicht wider Frankreich Krieg führen, weil seine Prosa vollendet ist," sondern um der vollendeten französischen Prosa willen wird man dies Land nicht hassen. Die geistige Kritik wird Europa weit inniger verbinden, als der Kaufherr oder der Gefühlsschwärmer dies vermochten. Sie wird uns jenen Frieden bescheren, der dem Verstehen entspringt.

Das ist jedoch keineswegs alles. Die Kritik ist es, die keinen Standpunkt als den endgültigen anerkennt und die es ablehnt, sich durch sein seichtes Schibboleth einer Sekte oder Schule zu binden. Eben dadurch erweckt sie jenen heitern philosophischen Geist, der die Wahrheit um ihrer selbst willen liebt, und darum nicht weniger liebt, weil er ihre Unerreichbarkeit kennt. Wie sehr entbehren wir in England dieses Geistes, und wie sehr bedürfen wir seiner! Der englische Geist lebt in steter Raserei. Der Intellekt der Rasse wird in den gemeinen und stumpfsinnigen Kämpfen der Politiker zweiten oder der Theo-

logen dritten Ranges vergeudet. Einem Mann der Wissenschaft war es vorbehalten, uns das erhabene Beispiel jener „süßen Vernünftigkeit“ zu gewähren, worüber Arnold so klug und ach! mit so wenig Wirkung gesprochen hat. Der Verfasser des „Ursprunges der Arten“ besaß ohne Zweifel diesen philosophischen Geist. Betrachtet man Englands Durchschnitts-Kathederhelden und Tribünenredner, dann wird man nur die Verachtung Julians oder Montaignes Gelassenheit empfinden können. Der Fanatiker beherrscht uns, und sein ärgstes Laster ist die Aufrichtigkeit. Was sich dem freien Spiel des Geistes auch nur nähert, ist bei uns tatsächlich ganz unbekannt. Die Leute erheben ihr Geschrei wider den Sünder, doch ist es nicht der Sünder, sondern der Dummkopf, der uns zur Schande gereicht. Es gibt keine Sünden außer der Dummheit.

Ernst: Ah! Was für ein Widerspruchsgeist du bist!

Gilbert: Der künstlerische Kritiker und der Mystiker befinden sich immer im Widerspruch zu dem herrschenden Geiste. Gut zu sein — nach den herkömmlichen Begriffen — ist offenbar ganz leicht. Dazu bedarf es nur einer gewissen Menge gemeiner Angstlichkeit, eines gewissen Mangels an phantasievollem Denken und einer gewissen niedrigen Vorliebe für bürgerliche Anständigkeit. Die Ästhetik steht höher als die Ethik. Sie gehören einer geistigeren Sphäre an. Die Schönheit eines Dinges zu begreifen, das ist das Höchste, zu dem wir gelangen können. Selbst der Farbensinn ist für die Entwicklung des Individuums wichtiger als die Unterscheidung von Gut und Böse. Die Ästhetik steht tatsächlich in der Sphäre bewußter Kultur zur Ethik im nämlichen Verhältnis, in dem die künstlerische Zuchtwahl in der Sphäre der äußeren Welt zur natürlichen Auslese steht. Die Ethik macht wie die natürliche Zuchtwahl unser Dasein unmöglich. Die

Äſthetik macht, wie die künſtliche Zuchtwahl, das Daſein lieblich und wundervoll, füllt es mit neuen Formen, verleiht ihm Fortſchritt, Buntheit, Wechſel. Und wenn wir die wahre Kultur, die wir anſtreben, erreichen, dann gelangen wir zu jener Vollkommenheit, von der die Heiligen träumten, zur Vollkommenheit der Erleſenen, denen das Sündigen unmöglich iſt; nicht weil ſie etwa die Entſagung des Aſzeten üben, ſondern weil ſie alles, was ſie wünſchen, tun können, ohne der Seele zu ſchaden, weil ſie überhaupt nichts wünſchen können, was der Seele ſchadet. Die Seele iſt ja ein Weſen von ſolcher Göttlichkeit, daß es in Elemente einer reicheren Erfahrung, einer vornehmeren Empfänglichkeit, einer neuen Art des Denkens ſolche Handlungen und Leidenſchaften umzuformen vermag, die alle bei der gemeinen Seele gemein, bei der unerzogenen unedel oder bei der ſchmachbedeckten ſchimpflich wären. Iſt dies gefährlich? Jawohl; es iſt gefährlich — alle Ideen ſind es, wie ich dir ſagte. Allein, die Nacht iſt müde geworden. Das Licht der Lampe flackert. Noch muß ich dir eins ſagen: Du haſt gegen den Kritizismus eingewendet, er ſei unfruchtbar. Das neunzehnte Jahrhundert bildet in der Geſchichte einen Wendepunkt, und dies iſt einfach zwei Männern zu danken: Darwin und Renan. Jener iſt der Kritiker des Buchs der Natur, dieſer der Bücher Gottes geweſen. Das nicht einzuſehen, heißt die Bedeutung einer der wichtigſten Epochen in der Geſchichte des Fortſchritts der Welt verkennen. Das Schaffen läuft immer hinter dem Zeitalter her. Die Kritik iſt es, die uns führt. Der kritiſche Geiſt und der Weltgeiſt ſind das nämliche.

Ernſt: Doch wer im Beſitz dieſes Geiſtes, oder von dieſem Geiſt beſeſſen iſt, dieſer wird, nehme ich an, nichts tun?

Gilbert: Wie Perſephone, von der uns Landor erzählt, die ſüße, ſinnende Perſephone, um deren weißen Fuß

Asphodill und Amaranth blühen, wird er dasitzen, zufrieden, „in jener tiefen, regungslosen Ruhe, die die Sterblichen bemitleiden, aber an der die Götter sich erfreuen.“ Er wird auf die Welt hinausschauen und ihr Geheimnis verstehen. Er wird durch die Berührung mit göttlichen Dingen göttlich werden. Sein Leben, und nur das seine, wird vollendet erscheinen.

Ernst: Du hast mir in dieser Nacht manches Seltsame gesagt, Gilbert! Du hast mir gesagt, es sei schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun, und es sei das Allerschwierigste auf der Welt, überhaupt nichts zu tun. Du hast mir gesagt, alle Kunst sei unmoralisch und alles Denken gefährlich; die Kritik sei schöpferischer als das Schaffen, und die höchste Kritik sei die, die im Kunstwerk Dinge entdeckt, die der Künstler selbst nicht hineingelegt hat. Du hast mir gesagt, eben, weil jemand ein Werk nicht zu vollführen vermöge, sei er sein geeigneter Richter, der wahre Kritiker sei unaufrichtig, unehrlich und nicht vernünftig. Mein Freund, du bist ein Träumer!

Gilbert: Jawohl, ich bin ein Träumer. Denn ein Träumer ist der, der seinen Weg nur im Mondschein findet. Und seine Strafe ist, daß er vor der übrigen Welt die Dämmerung sieht.

Ernst: Seine Strafe?

Gilbert: Und seine Belohnung. Doch sieh, es dämmert bereits. Schlag die Vorhänge zurück, öffne die Fenster weit. Wie kühl die Morgenluft weht! Piccadilly liegt uns zu Füßen wie ein weißes, silbernes Band. Herrlicher Purpurduft hängt über dem Park, die Schatten der weißen Häuser sind in Purpur gehüllt. Es ist zu spät, zu schlafen. Komm, gehen wir nach Covent Garden hinab und betrachten die Rosen. Komm! Ich bin des Denkens müde.

Der Verfall der Lüge

Eine Betrachtung

Ein Dialog

Personen: Cyrill und Vivian.

Schauplatz: Die Bibliothek eines Landhauses in Nottinghamshire.

Cyrill (kommt von der Terrasse durch die offene Glastüre): Mein lieber Vivian, sperr dich doch nicht den ganzen Tag in die Bibliothek! Es ist ein wundervoll schöner Nachmittag. Die Luft ist köstlich. Auf den Wäldern liegt ein Duft wie der purpurne Hauch auf einer Pflaume. Komm, wir wollen uns ins Gras legen, Zigaretten rauchen und die Natur genießen.

Vivian: Die Natur genießen! Die Fähigkeit hab' ich zum Glück völlig verloren. Es heißt zwar allgemein, die Kunst lehre uns, die Natur inniger lieben; sie enthülle uns ihre Geheimnisse und setze uns in den Stand, wenn wir Corot und Constable sorgsam studiert haben, in der Natur Dinge zu sehen, die früher unserer Beobachtung entgangen waren. Meine eigene Erfahrung ist aber: je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger haben wir für die Natur übrig. In Wirklichkeit offenbart uns die Kunst nur die Planlosigkeit der Natur, ihre merkwürdige Plumpheit, ihre ungewöhnliche Eintönigkeit, ihre gänzliche Unfertigkeit. Die Natur hat freilich gute Vorsätze, aber sie vermag sie, wie Aristoteles einmal sagt, nicht auszuführen. Wenn ich eine Landschaft betrachte, werde ich wider meinen Willen all ihre Mängel gewahr. Diese Unvollkommenheit der Natur ist gleichwohl für uns ein Glück, da wir sonst überhaupt keine Kunst hätten. Die Kunst ist ein lebhafter Protest, ein tapferer Versuch von unsrer

Seite, der Natur die ihr gebührende Stelle anzuweisen. Man redet oft von der unbegrenzten Mannigfaltigkeit in der Natur: das ist aber bloß ein Märchen. In der Natur trifft man diese Mannigfaltigkeit nicht. Sie findet sich nur in der Einbildung, in der Phantasie oder in der herangebildeten Blindheit des Betrachters.

Cyrill: Schön — du brauchst ja nicht die Landschaft zu betrachten. Du kannst im Grase liegen und rauchen und plaudern.

Vivian: Die Natur ist aber so unbequem. Das Gras ist rauh und klumpig und feucht und voll schrecklicher, schwarzer Insekten. Der schlechteste Arbeiter bei Morris schafft dir noch eine bequemere Sitzgelegenheit, als es die gesamte Natur vermag. Die Natur muß sich verkriechen vor den Möbeleinrichtungen „der Straße, die von Oxford ihren Namen trägt", wie sie der Dichter, den du so liebst, einmal trivial genannt hat. Ich beklage dies keineswegs. Wäre die Natur bequem, dann hätten die Menschen nie die Architektur erfunden, und ich ziehe Häuser der freien Luft vor. In einem Hause fühlen wir uns alle im richtigen Verhältnis. Alles ist uns unterwürfig, für uns und zu unserm Behagen eingerichtet. Selbst der Egoismus, der zu einer richtigen Auffassung der menschlichen Würde unentbehrlich ist, entspringt durchaus dem Leben innerhalb der vier Pfähle. Außerhalb des Hauses wird man allgemein und unpersönlich. Man verliert seine Individualität. Die Natur ist auch so gleichgültig, so schnippisch. Wenn ich hier im Park spazieren gehe, hab' ich immer das Gefühl: ich bin der Natur nicht mehr als das Vieh, das am Abhang weidet, oder die Kletten, die im Graben blühn. Es ist doch klipp und klar: die Natur haßt die Vernunft. Nachdenken ist die ungesundeste Beschäftigung auf der Welt, und die Menschen sterben daran, wie an

irgendeiner anderen Krankheit. Zum Glück ist das Denken, in England wenigstens, nicht ansteckend. Unsere strotzende Volkskraft verdanken wir ganz und gar unserer nationalen Beschränktheit. Ich hoffe nur, wir werden dies mächtige historische Bollwerk unseres Glücks noch viele Jahre behaupten; doch fürchte ich, wir beginnen überbildet zu werden; wenigstens macht sich jeder, der nicht die Fähigkeit, etwas zu lernen, besitzt, sogleich ans Lehren — daher stammt wohl unser Enthusiasmus für Erziehung. Inzwischen wäre es besser, du kehrtest zu deiner langweiligen, unwohnlichen Natur zurück und ließest mich meine Korrekturbogen durchsehen.

Cyrill: Einen Artikel schreiben! Das klingt nicht sehr konsequent nach allem, was du eben sagtest.

Vivian: Wer bemüht sich um Konsequenz? Der Dummkopf und der Doktrinär, diese langweiligen Leute, die ihre Prinzipien so lang in bittre Handlungen umsetzen, bis sie durch die Wirklichkeit ad absurdum geführt werden. Ich wahrhaftig nicht. Wie Emerson schreib' ich über die Pforte meiner Bibliothek das Wort: „Laune". Übrigens enthält mein Artikel eine sehr heilsame und wertvolle Warnung. Befolgt man sie, dann könnte eine neue Renaissance der Kunst entstehen.

Cyrill: Welches ist das Thema?

Vivian: Ich will meinen Artikel „Der Verfall der Lüge: Ein Protest" betiteln.

Cyrill: Der Lüge! Ich sollte meinen, unsere Politiker hätten diese Gewohnheit beibehalten.

Vivian: Ich versichere dir, dies ist keineswegs der Fall. Die Politiker gelangen nie über das Niveau der Verdrehung, sie lassen sich überdies noch dazu herab, zu beweisen, zu diskutieren, zu disputieren. Wie sehr unter-

ſcheidet ſich von ihnen das Temperament des echten Lügners mit ſeinen freimütigen, furchtloſen Erzählungen, ſeiner herrlichen Verantwortungsloſigkeit, ſeinem geſunden, natürlichen Geringſchätzen der Beweiſe irgendwelcher Art! Was iſt übrigens eine erleſene Lüge? Einfach jede Behauptung, die in ſich ſelbſt den Beweis trägt. Wer ſo wenig Einbildungskraft beſitzt, daß er eine Lüge erſt beſonders beweiſen muß, könnte lieber ſogleich die Wahrheit ſagen. Nein, die Politiker helfen uns nicht. Einiges mag vielleicht zugunſten des Advokatenſtandes angeführt werden. Auf ſeine Mitglieder fiel der Mantel der Sophiſten. Ihre erkünſtelte Leidenſchaft, ihre unechte Rhetorik ſind entzückend. Sie bringen es zuwege, die ſchlechtere Sache als die beſſere erſcheinen zu laſſen, als kämen ſie eben aus der Schule des Leontiners; ſie ſollen ſogar von widerſtrebenden Geſchworenenbänken Freiſprüche für ihre Klienten ſelbſt dann erwirkt haben, wenn ihre Unſchuld, wie dies manchmal der Fall iſt, klar und zweifellos zutage lag. Aber die Advokaten werden durch das Proſaiſche in Schranken gehalten, ſie ſchämen ſich ſogar nicht, an Präzedenzfälle zu erinnern. Trotz ihrer Bemühungen gelangt die Wahrheit ans Licht. Selbſt die Zeitungen ſind entartet. Man kann ihnen jetzt völlig vertrauen. Man fühlt es, wenn man ſich durch ihre Spalten durchwindet. Nur das Unleſenswerte ereignet ſich. Ich fürchte, zugunſten des Advokaten oder des Journaliſten wird ſich nicht viel anführen laſſen. Das, wofür ich eintrete, iſt übrigens die Lüge in der Kunſt. Soll ich dir vorleſen, was ich geſchrieben habe? Es könnte dir ſehr nützlich ſein.

Cyrill: Sehr gern, doch gib mir eine Zigarette. Ich danke. Nebenbei, welcher Zeitſchrift haſt du dieſen Artikel zugedacht?

Vivian: Der „Retrospective Review.“ Ich glaube, ich habe dir gesagt, die Erlesenen haben sie wieder ins Leben gerufen.

Cyrill: Was verstehst du unter den „Erlesenen“?

Vivian: Selbstverständlich die „Tired Hedonists“. Das ist der Name eines Klubs, dem ich angehöre. Wir pflegen bei unseren Zusammenkünften welke Rosen im Knopfloch zu tragen, wir haben eine Art Kultus für Domitian eingerichtet. Ich fürchte, du bist für diesen Klub nicht wählbar. Du liebst zu sehr die einfachen Vergnügungen.

Cyrill: Ich würde vermutlich wegen meiner Lebensfreude abgewiesen werden?

Vivian: Vermutlich. Außerdem bist du ein bißchen zu alt. Wir nehmen niemand auf, der das herkömmliche Alter besitzt.

Cyrill: Ich glaube, daß ihr einander ziemlich anödet.

Vivian: Ziemlich. Das ist eins der Ziele des Klubs. Jetzt werde ich dir aber, wenn du mir versprichst, mich nicht zu oft zu unterbrechen, meinen Artikel vorlesen.

Cyrill: Ich werde genau aufmerken.

Vivian (liest mit sehr klarer, wohllautender Stimme): „Der Verfall der Lüge: Ein Protest. — Eine der Hauptursachen, die man für die erstaunliche Trivialität eines großen Teiles der Literatur unserer Tage anführen kann, ist zweifellos der Verfall des Lügens als einer Kunst, einer Wissenschaft und eines geselligen Vergnügens. Die antiken Geschichtsschreiber boten uns wundervolle Dichtungen als Tatsachen dar; die modernen Erzähler langweilen uns mit Tatsachen, die sie als Dichtungen ausgeben. Das Blaubuch wird immer mehr zum Vorbild für die Art und Weise des modernen Erzählers. Dieser hat sein langweiliges ‚document humain‘, seinen elenden kleinen

‚coin de la création', in den er mit seinem Mikroskop späht. Man trifft ihn in der Libraire Nationale oder im Britischen Museum, dort liest er schamlos sein Material zusammen. Er hat nicht einmal den Mut, die Gedanken der anderen zu denken, er wendet sich mit allem direkt ans Leben; endlich kommt er zwischen Enzyklopädien und persönlicher Erfahrung nieder; er hat seine Figuren dem Kreis der Familie oder der Waschfrauen entlehnt; er hat eine Menge nützlichen Wissens aufgespeichert, von dem er sich niemals, selbst in seinen gedankenvollsten Augenblicken nicht, völlig zu befreien vermag.

Der Verlust, den unsere gesamte Literatur durch dieses falsche Ideal unserer Zeit erlitten hat, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Leute sprechen ganz leichthin von dem ‚geborenen Lügner', wie man von dem ‚geborenen Dichter' spricht. Aber man irrt in beiden Fällen. Das Lügen und das Dichten sind Künste — Künste, wie Plato sagte, die miteinander in einem gewissen Zusammenhange stehen —, die das sorgsamste Studium, die uninteressierteste Hingabe erfordern. Beide haben in der Tat ihre ganz besondere Technik, wie die materielleren Künste, die Malerei und die Bildhauerkunst, ihre subtilen Geheimnisse der Form und Farbe, ihre geheimen Kunstgriffe, ihre wohlüberlegten, wohldurchdachten künstlerischen Methoden. Wie man den Dichter an der ihm eigenen zarten Musik erkennt, so kann man den Lügner an seiner Rhythmenfülle erkennen; bei keinem von beiden entscheidet allein die zufällige Eingebung des Augenblicks. Hier wie überall muß der Reife die Übung vorhergehen. Allein, während heutzutage die Kunst, Verse zu schreiben, eine viel zu alltägliche geworden ist, zu der, wenn irgend möglich, die Lust benommen werden sollte, ist die Kunst des Lügens allmählich von ihrer Höhe

herab in Verruf geraten. Mancher junge Mann tritt ins Leben mit einer natürlichen Gabe der Übertreibung. Würde diese Gabe in entsprechender und erfreulicher Umgebung gepflegt oder durch Nachahmung der besten Muster gefördert, dann könnte etwas wirklich Großes und Wundervolles daraus entstehen. In der Regel aber erreicht ein solcher nichts. Er verfällt entweder dem leichtfertigen Hang zur Genauigkeit —"

Cyrill: Aber lieber Freund!

Viviani: Bitte, unterbrich mich nicht inmitten des Satzes. „Er verfällt entweder dem leichtfertigen Hang zur Genauigkeit, oder er beginnt, die Gesellschaft der zu Jahren Gekommenen und Wohlinformierten aufzusuchen. Beides wird für seine Einbildungskraft verhängnisvoll, wie es für jeden verhängnisvoll wäre; so entwickelt er in kurzer Zeit eine krankhafte Neigung, die Wahrheit zu sagen, er untersucht alles, was in seiner Gegenwart gesagt wird, auf die Wahrheit, er trägt kein Bedenken, denen zu widersprechen, die um vieles jünger sind als er selbst, und er schreibt schließlich Romane, die so lebenswahr sind, daß niemand an ihre Wahrscheinlichkeit zu glauben vermag. Dies ist kein vereinzelt herausgegriffener Fall. Es ist einfach ein Beispiel aus vielen; und wenn nichts unternommen wird, die heutige ungeheuerliche Anbetung der Tatsachen auszurotten oder wenigstens einzuschränken, so wird die Kunst unfruchtbar werden, die Schönheit wird aus unserem Lande schwinden.

Selbst Mr. Robert Louis Stevenson, dieser entzückende Meister zarter und schwärmerischer Prosa, ist durch dieses moderne Laster — ich finde keinen anderen Ausdruck dafür — befleckt. Man kann wirklich eine Geschichte dadurch um ihre Wahrscheinlichkeit bringen, daß man versucht, sie allzu lebenswahr erscheinen zu lassen;

‚The Black Arrow' iſt unkünſtleriſch genug, ſich nicht eines einzigen Anachronismus rühmen zu können, während die Verwandlung des Dr. Jekyll ſich faſt wie ein Experiment aus der mediziniſchen Wochenſchrift lieſt. Was Mr. Rider Haggard betrifft, der das Zeug zu einem ganz prachtvollen Lügner beſitzt oder wenigſtens einmal beſaß, ſo fürchtet er jetzt ſo ſehr, der Genialität bezichtet zu werden, daß er es für notwendig hält, eine perſönliche Erinnerung zu erfinden, wenn er uns irgend etwas Wunderbares berichtet, und in einer Fußnote auf dieſe Erinnerung, als auf eine Art feiger Beſtätigung, zu verweiſen. Auch unſere anderen Erzähler ſind nicht viel beſſer. Mr. Henry James dichtet wie unter dem Zwang peinvoller Pflicht und vergeudet für geringe Motive und faſt unmerkbare ‚Geſichtspunkte' ſeinen feineren literariſchen Stil, ſeine glücklichen Redewendungen, ſeine flinke und beißende Satire. Mr. Hall Caine hat, das iſt wahr, einen Zug ins Grandioſe, doch überſchreit er ſich. Er iſt ſo laut, daß man nicht hören kann, was er ſpricht. Mr. James Payn verſteht ſich auf die Kunſt, Dinge zu verhüllen, die des Enthüllens nicht wert ſind. Er jagt mit der Begeiſterung eines kurzſichtigen Detektivs hinter dem weithin Sichtbaren einher. Je weiter man in die Lektüre ſeiner Bücher dringt, deſto unerträglicher wird allmählich die ängſtliche Haltung des Verfaſſers. Die Roſſe des Phaetons des Mr. William Black fliegen nicht der Sonne zu. Sie erſchrecken nur den Abendhimmel ſo ſehr, daß er die grelle Tönung eines Farbendrucks annimmt. Wenn ſie nahn, flüchten die Bauern ſogleich und nehmen ihre Zuflucht zu Dialektwendungen. Mr. Oliphant ſchwätzt angenehm über Pfarrer, Tennispartien, Häuslichkeit und ähnlich langweilige Dinge. Mr. Marion Crawford hat ſich am Altare der Heimatkunſt

geopfert. Er gleicht jener Dame in der französischen Komödie, die unausgesetzt vom ‚beau ciel d'Italie' faselt. Überdies ist er jetzt der übeln Gewohnheit verfallen, Platitüden über Moral von sich zu geben. Er erzählt uns immer, gut sein bedeute, gut sein, böse sein bedeute, böse sein. Manchmal wirkt er fast erbaulich. ‚Robert Elsmere' ist selbstverständlich ein Meisterwerk, aber des ‚genre ennuyeux' der einzigen literarischen Gattung, an der die Engländer wirklichen Gefallen zu finden scheinen. Ein junger nachdenklicher Freund aus unserem Kreis sagte uns, dieser Roman erinnere ihn an die Art von Gesprächen, die man im Hause einer ernsthaften Nonkonformistenfamilie beim Nachmittagstee führt, und wir halten dies für sehr wohl möglich. In der Tat, ein solches Buch konnte nur in England hervorgebracht werden. In England finden abgestorbene Gedanken eine Heimstätte. Was die breite, täglich anwachsende Schule jener Romanschriftsteller betrifft, denen die Sonne stets im East-End aufgeht, so kann über sie nur das eine gesagt werden: sie sehen das Leben ungeschliffen vor und setzen es uns roh vor.

In Frankreich, das freilich ein so langweiliges Produkt wie ‚Robert Elsmere' nicht hervorgebracht hat, stehen die Dinge nicht viel besser. Guy de Maupassant mit seiner scharfen, ätzenden Ironie und seinem herben, lebhaften Stil entkleidet das Leben seiner letzten armseligen Lumpen, mit denen es noch bedeckt war; er zeigt es uns voll von Geschwüren und eiternden Wunden. Er schreibt düstere kleine Tragödien, in denen jede Gestalt lächerlich erscheint; er bietet uns bittere Komödien dar, bei denen man vor Tränen nicht zu lachen vermag. E. Zola hat, getreu dem von ihm in einer seiner programmatischen Schriften niedergelegten stolzen Grund-

ſatz, ‚L'homme de génie n'a jamais d'esprit', ſich bemüht, zu beweiſen, daß er zwar kein Genie, dafür aber die Fähigkeit, Langweile zu verbreiten, beſitzt — und wie ſehr gelingt ihm dieſer Beweis! Er iſt nicht ohne Kraft. In der Tat, manchmal enthalten ſeine Schriften, z. B. ‚Germinal', beinahe etwas Epiſches. Aber ſein Werk iſt verfehlt vom Beginn bis zum Schluß, nicht vom moraliſchen, ſondern vom künſtleriſchen Geſichtspunkte. Vom moraliſchen Standpunkt iſt es ganz gewiß untadelhaft. Der Verfaſſer iſt völlig lebenswahr, er beſchreibt die Dinge genau, wie ſie vor ſich gegangen ſind. Kann ein Moraliſt mehr verlangen? Wir teilen keineswegs die moraliſche Entrüſtung unſerer Zeit gegen Zola. Dieſe Entrüſtung iſt nichts anderes als die Erbitterung des entlarvten Tartüffe. Aber was kann man vom Standpunkt der Kunſt zugunſten des Verfaſſers von ‚L'Assommoir', ‚Nana' und ‚Pot-Bouille' ſagen? Nichts. Ruskin hat einmal von den Charakteren in den Romanen Georg Eliots behauptet, ſie glichen den Paſſagieren eines Pentonviller Omnibus, aber die Charaktere bei Zola ſind noch weit unerfreulicher. Ihre Laſter und ihre Tugenden langweilen uns gleicherweiſe. Die Aufzeichnung ihrer Lebensſchickſale iſt ganz ohne Intereſſe. Wer empfindet Teilnahme für ihr Schickſal? Von der Literatur verlangen wir Vornehmheit, Zauber, Schönheit und Kraft der Phantaſie. Wir wollen uns nicht durch die Schilderung des Treibens in den unteren Volksſchichten anöden und anekeln laſſen. A. Daudet ſteht auf höherer Stufe. Er hat Witz, einen hellen Ton, einen kurzweiligen Stil. Doch hat er jüngſt literariſchen Selbſtmord verübt. Niemand kann ſich mehr für Delobelle mit ſeinem ‚Il faut lutter pour l'art', oder für Valmajour mit ſeinem ewigen Wiederholen des Nachtigallenrefrains oder für den Poeten

in ‚Jack' mit seinen ‚mots cruels' interessieren, seit wir aus den ‚Vingt Ans de ma Vie littéraire' erfahren haben, daß diese Gestalten direkt aus dem Leben geschöpft sind. Für uns haben sie dadurch ihre ganze Lebenskraft, die wenigen anziehenden Eigenschaften verloren, die sie besaßen. Nur solche Gestalten sind wirklich, die niemals gelebt haben; besitzt ein Romanschriftsteller so wenig Geschmack, daß er seine Figuren dem Leben entnimmt, dann sollte er sich wenigstens den Schein geben, als wären sie erfunden, er sollte sie nicht rühmen, sie seien dem Leben nachgebildet. Ein Charakter in einem Roman wird nicht durch die Existenz gleichgearteter Personen im Leben gerechtfertigt, sondern durch die Persönlichkeit des Dichters. Sonst ist der Roman kein Kunstwerk. Was Paul Bourget belangt, den Meister des ‚roman psychologique', so nimmt er irrtümlicherweise an, die Männer und Frauen unserer modernen Gesellschaft könnten bis ins Endlose, eine unendliche Anzahl von Kapiteln hindurch, analysiert werden. An den Menschen der guten Gesellschaft — und M. Bourget verläßt das Faubourg St. Germain selten, es sei denn, daß er nach London kommt — interessiert in der Tat nur die Maske, die jeder trägt, nicht die Wirklichkeit, die hinter der Maske verborgen liegt. Das Bekenntnis ist demütigend, doch wir sind alle aus demselben Stoff. Falstaff hat manches von Hamlet, und Hamlet hat nicht wenig von Falstaff. Der fette Ritter hat seine melancholischen Stimmungen, der junge Prinz wird manchmal von derb-humoristischer Laune angewandelt. Wir unterscheiden uns voneinander nur durch Unwesentliches: durch die Tracht, Manieren, durch den Tonfall der Stimme, durch religiöse Anschauungen, persönliches Auftreten, Gewohnheiten und dergleichen. Je

mehr man die Menschen analysiert, desto mehr sieht man jede Veranlassung, sie zu analysieren, verschwinden. Früher oder später trifft man auf das schreckliche, weltumfassende Ungetüm, das wir die menschliche Natur nennen. In der Tat, wer unter armen Leuten tätig gewesen ist, weiß nur zugut, daß das Wort von der Brüderschaft der Menschen nicht einem Dichterhirn entsprungen ist, es ist eine demütigende, erniedrigende Wahrheit; ein Schriftsteller, der sich um die Analyse der obern Klassen bemüht, könnte ebensogut über Zündhölzchenverkäuferinnen und Obstfrauen schreiben." Ich will dich aber, mein lieber Cyrill, gerade mit diesen Dingen nicht länger aufhalten. Ich gebe ganz gern zu, daß moderne Romane manche Vorzüge besitzen. Ich behaupte nur, daß sie, als Ganzes betrachtet, ganz ungenießbar sind.

Cyrill: Das ist freilich eine sehr starke Einschränkung, doch muß ich sagen, daß ich manches in deiner Kritik etwas ungerecht finde. Ich liebe „The Deemster", „The Daughter of Heth", „Le Disciple" und „Mr. Isaacs" sehr, und „Robert Elsmere" verehre ich geradezu. Allerdings betrachte ich diesen Roman keineswegs als ernsthaftes Werk. Es scheint mir als Darstellung der Probleme, die dem ernsten Christen entgegentreten, ebenso lächerlich wie veraltet. Es ist einfach Arnolds „Literature and Dogma" ohne die Literatur. Es steht so weit hinter dem Zeitalter zurück wie Paleys „Evidences" oder Colensos Methode der biblischen Exegese. Der unglückliche Held, der eine Morgendämmerung, die längst aufging, feierlich ankündigt und ihre wahre Bedeutung so sehr verkennt, daß er vorschlägt, das alte Geschäft gewissermaßen unter einer neuen Firma fortzuführen: dieser Held spielt eine keineswegs ergreifende Rolle. Doch enthält das Buch einige kluge Karikaturen und eine Menge

entzückender Zitate, und Greens Philosophie versüßt die manchmal recht bittere Pille der Dichtung dieses Autors auf höchst erfreuliche Weise. Ich kann auch mein Erstaunen darüber nicht unterdrücken, daß du über zwei Erzähler, die du immer liest, über Balzac und George Meredith, kein Wort gesprochen hast. Diese beiden sind doch wohl Realisten, nicht wahr?

Vivian: Ah! Meredith! Wer kann sein Wesen beschreiben? Sein Stil ist Chaos, durch blitzartige Lichter erhellt. Als Schriftsteller meistert er alles, außer der Sprache: als Romanschriftsteller kann er alles, nur nicht erzählen: als Künstler ist er alles, nur nicht deutlich. Bei Shakespeare spricht jemand — ich glaube Probstein — über einen merkwürdigen Menschen, der immer seine Schienbeine über den eigenen Witz zerbricht — ich meine, man könnte diesen Ausspruch zur Grundlage einer Kritik der Methode Mereditths nehmen. Allein, was er auch ist, einen Realisten darf man ihn gewiß nicht nennen. Ich möchte lieber sagen, er ist ein Sohn des Realismus, der sich mit seinem Vater entzweit hat. Aus freier Wahl ist er zum Romantiker geworden. Er hat sich geweigert, das Knie vor Baal zu beugen. Übrigens würde, selbst wenn sich dieses Mannes Feinsinn nicht gegen die geräuschvolle Diktatur des Realismus empört hätte, sein Stil an sich ausgereicht haben, das Leben in respektvoller Entfernung zu halten. Durch diesen Stil hat er um seinen Garten eine Hecke voll von Dornen, rot von wundervollen Rosen, gezogen. Was Balzac betrifft, so war er eine sehr merkwürdige Verbindung künstlerischen Temperamentes mit wissenschaftlichem Geist. Diesen hat er seinen Schülern hinterlassen, das künstlerische Temperament ist ihm allein geblieben. Der Abstand zwischen einem Buch wie Zolas „L'Assommoir" und Balzacs „Illusions Per-

dues" ist nicht geringer als der Abstand zwischen unerfinderischem Realismus und erfinderischer Wirklichkeit. „Alle Charaktere Balzacs", bemerkte Baudelaire, „sind mit derselben Lebensglut begabt, die ihn selbst beseelte. Alle seine Dichtungen leuchten in tiefen Farben wie Träume. Jede seiner Figuren ist ein Kämpfer, von straffer Willenskraft strotzend. Selbst seine Küchenjungen haben Genie." Stete Beschäftigung mit Balzac läßt unsre lebenden Freunde zu Schatten, unsere Bekannten zu Schatten von Schatten verblassen. Seine Gestalten leben in einer Art glühend feuerfarbener Atmosphäre. Sie beherrschen uns und bieten dem Zweifel Trotz. Der Tod des Lucien de Rubembré ist für mich eine der herbsten Tragödien, die mir in meinem Leben begegnet sind. Von diesem Kummer habe ich mich nie völlig zu befreien vermocht. Er sucht mich in den freudigsten Augenblicken heim. Ich muß, wenn ich lache, plötzlich daran denken. Aber Balzac ist nicht mehr Realist, als etwa Holbein. Er schuf Leben, doch ahmt er es keineswegs nach. Doch gebe ich zu, daß er der Modernität der Form viel zu viel Bedeutung beimaß, darum wird keins seiner Bücher als Meisterwerk der Kunst neben „Salammbô" oder „Esmond" oder „The Cloister and the Hearth" oder dem „Vicomte de Bragelonne" bestehen können.

Cyrill: Du bist also ein Feind der Modernität der Form!

Vivian: Allerdings. Wir müssen da einen ungebührlich hohen Preis für ein sehr geringes Ergebnis bezahlen. Absolute Modernität der Form bringt immer etwas Gewöhnliches mit sich, und zwar notwendigerweise. Das Publikum glaubt immer, die Kunst müsse sich für unser alltägliches Leben interessieren und es zum Gegenstand der Darstellung machen, weil es sich selbst dafür interessiert.

Aber schon die Tatsache, daß sich das Publikum für diese Dinge interessiert, läßt sie zur Kunstbehandlung völlig untauglich erscheinen. Jemand hat einmal gesagt: schön ist nur, was uns nichts angeht. Solang uns ein Ding Nutzen gewährt oder zu den Lebensnotwendigkeiten zählt, oder uns irgendwie bewegt, Leid oder Freude erregt, unser Mitgefühl in lebhafter Weise wachruft oder einen lebendigen Teil der Umgebung bildet, in der wir leben, solange liegt es außerhalb der eigentlichen Sphäre der Kunst. Der Stoff an und für sich sollte uns mehr oder weniger gleichgültig sein. Wir sollten hier keine Vorliebe, keine Vorurteile, keinerlei parteiisches Fühlen besitzen. Eben weil Hekuba uns nichts bedeutet, sind ihre Kümmernisse ein so wundervolles Tragödienmotiv. Ich kenne in der ganzen Literaturgeschichte nichts Traurigeres als die künstlerische Laufbahn Charles Reades. Er verfaßte ein wundervolles Buch, „The Cloister and the Hearth", ein Buch, das so hoch über „Romola" steht, wie „Romola" über „Daniel Deronda"; und vergeudete dann den Rest seines Lebens mit dem törichten Versuche, modern zu sein; er lenkte die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Zustände unserer Gefängnisse und die Leitung unserer Privatirrenhäuser. Schon Charles Dickens wirkte reichlich niederdrückend als er unsere Teilnahme für die Opfer der Anwendung des Armengesetzes zu erwecken suchte. Aber ein Mann wie Charles Reades, ein Künstler, ein Gelehrter, einer, der mit wahrhafter Empfindung für Schönheit begabt war — daß ein Mann wie Charles Reades gegen die Mißstände von heute wütet und tobt wie ein gemeiner Pamphletist, ein sensationslüsterner Zeitungsschreiber, das ist ein Anblick, über den die Engel weinen könnten. Glaube mir, mein lieber Cyrill, Modernität der Form

und Modernität des Gegenstandes sind ganz und gar vom Übel. Wir haben die Alltagslivree unseres Zeitalters mit dem Gewande der Musen verwechselt. Wir verbringen unsere Tage in schmutzigen Straßen, in häßlichen Vororten unserer gräßlichen Großstädte, während wir auf den Hügeln mit Apollo wandeln sollten. Wir sind sicherlich ein verkommenes Geschlecht; wir haben unsere Erstgeburt für ein Gericht von Tatsachen verkauft.

Cyrill: In dem, was du sagst, liegt gewiß etwas Wahres. Mag die Lektüre eines ganz modernen Romanes uns noch so viel Unterhaltung bieten — lesen wir ihn ein zweites Mal, so empfinden wir nur selten künstlerische Befriedigung. Das aber ist vielleicht der beste Prüfstein, ob ein Buch zur Literatur gehört oder nicht. Kann man ein Buch nicht wieder zu seiner Freude lesen, dann hat es keinen Sinn, es überhaupt zu lesen. Wie stellst du dich aber zu der Frage der Rückkehr zum Leben und zur Natur? Dies ist ja das Wunderheilmittel, das man uns immer empfiehlt.

Vivian: Ich werde dir vorlesen, was ich zu dieser Frage bemerke. Die betreffende Stelle folgt zwar in meinem Artikel später, aber ich kann sie dir ebensogut gleich zitieren:

„Der allgemeine Ruf unserer Zeit lautet: ‚Kehren wir zur Natur und zum Leben zurück, diese Mächte werden unsere Kunst zur Wiedergeburt führen, sie werden rotes Blut durch ihre Adern leiten; sie werden ihren Schritt beflügeln, ihrer Hand Kraft verleihen!‘ Aber fürwahr! Unsere angenehmen und wohlgemeinten Bestrebungen gehen freilich irre. Die Natur bleibt immer hinter dem Zeitalter zurück. Und was das Leben betrifft, so ist es eine die Kunst zersetzende Säure, es ist der Feind, dessen Geschoß den Tempel der Kunst zerstört.“

Cyrill: Was meinst du mit der Bemerkung, die Natur bleibe immer hinter dem Zeitalter zurück?

Vivian: Ich habe mich vielleicht nicht ganz deutlich ausgedrückt. Ich meine: sehn wir in der Natur nur den natürlichen, einfachen, der Kultur, die ihrer selbst bewußt ist, entgegengesetzten Instinkt, dann ist alles, was unter diesem Einfluß hervorgebracht wird, stets altmodisch, veraltet und unzeitgemäß. Es mag sein, daß ein wenig Natur die ganze Welt als verwandt zeigt, wie es heißt, aber etwas zu viel Natur zerstört jedes Kunstwerk. Betrachten wir dagegen die Natur als Zusammenfassung aller äußeren Erscheinungen, dann entdeckt man in ihr nichts anderes, als was man selbst in sie hineinträgt. Sie hat keine ihr eigentümliche suggestive Wirkung. Wordsworth suchte die Seen auf, aber er ist nie ein Seedichter gewesen. Er fand in den Felsen nur die Predigten, die er selbst dort bereits verborgen hatte. Moralpredigend reiste er durchs Land. Doch seine wertvollen Werke schuf Wordsworth, nachdem er wieder heimgelangt war — nicht zur Natur, sondern zur Poesie. Der Poesie verdankt er „Laodamia" und die köstlichen Sonette und die „Great Ode", wie sie nun dasteht. Die Natur hat ihm „Martha Ray" und „Peter Bell" und die Anrede an den Spaten des Mr. Wilkinson gegeben.

Cyrill: Ich glaube, über diese Anschauung ließe sich streiten. Ich bin geneigt, an die Anregung des Frühlingswaldes zu glauben. Freilich, der künstlerische Wert einer solchen Anregung ist ganz von der Beschaffenheit des empfangenden Temperaments bedingt: die Rückkehr zur Natur würde also einfach die Entwicklung zur großen Persönlichkeit bedeuten. Ich glaube, damit stimmst du überein. Doch fahre in deinem Artikel fort.

Vivian (leſend): „In ihren Anfängen hat die Kunſt nur ein Ziel: ſie will bloß in ganz abſtrakter Weiſe ſchmücken, ſie will uns nichts geben als ergötzende Spiele der Phantaſie, nur das Weſenloſe, Unwirkliche lockt ſie. Dies iſt das erſte Stadium. Dann wird das Leben durch dieſes neue Wunder bezaubert; es ſteht um Aufnahme in den Zauberkreis. Die Kunſt betrachtet das Leben bloß als ein Stück ihres Rohmaterials, ſie geſtaltet es um, gießt es in neue Formen. Die Kunſt iſt für alles Tatſächliche ganz unempfindlich. Sie empfindet, fabuliert, träumt und ſtellt zwiſchen ſich und die Wirklichkeit die undurchdringliche Schranke wundervoller Stiliſierung, dekorativer oder idealer Behandlung. Das dritte Stadium iſt wenn das Leben die Oberhand gewinnt und die Kunſt in die Wildnis hinausjagt. Das iſt der wahre Verfall, und darunter leiden wir zu dieſer Stunde.

Nimm zum Beiſpiel das engliſche Drama. Zuerſt befand ſich die dramatiſche Kunſt in den Händen der Mönche und war abſtrakt, ausſchmückend, mythologiſch. Dann zog ſie das Leben in ihren Dienſt und benutzte einige äußerliche Lebensformen; ſo brachte ſie ein völlig neues Geſchlecht von Weſen hervor, deren Qualen ſchrecklicher waren als alle Qualen, die der Menſch bisher gefühlt hatte, deren Inhalt mächtiger klang, als der Jubel der Liebenden, ein Geſchlecht, dem das leidenſchaftliche Feuer der Titanen und die Ruhe der Götter zu eigen war, ein Geſchlecht, begabt mit übermenſchlicher Größe, ſeltſamen Laſtern, ſeltſamen Tugenden. Und ihm verlieh die Kunſt eine Sprache, verſchieden von der des Alltags, voll herrlich widerhallender Muſik und ſüßer Rhythmen, prächtig in feierlichen Kadenzen einherſchreitend, anmutig durch den phantaſtiſchen Reim, von wundervollen Worten, wie von Edelſteinen glitzernd, reich prangend

in der Erhabenheit des Ausdrucks. Die Kunst gab ihren Kindern ein wunderliches Gewand; sie gab ihnen Masken, auf ihr Geheiß stieg die Antike aus ihrer marmornen Gruft. Ein neuer Cäsar wandelte stolzen Schrittes durch die Straßen des wiedererstandenen Rom, mit purpurnem Segel, mit Flöten geleitetem Ruder fuhr eine neue Kleopatra über den Fluß dem Antiochus entgegen. Alte Mythen und Legenden und Träume nahmen Gestalt und Wesen an. Die Geschichte wurde völlig wiedergeschrieben, und es gab nicht einen Dramatiker jener Zeit, der nicht erkannt hätte, daß das Ziel der Kunst nicht einfache Wahrheit, sondern reich gegliederte Schönheit ist. Darin hatte man vollständig recht. Die Kunst selbst ist nichts als eine Art Übertreibung; und das Auslesen, recht eigentlich die Seele der Kunst, ist nichts als eine Art gesteigerter Emphase.

Aber das Leben zertrümmerte bald diese Vollkommenheit der Form. Selbst bei Shakespeare finden wir schon den Anfang vom Ende. Es zeigt sich im allmählichen Verfall des Blankverses in seinen späteren Stücken, im Vorwalten der Prosa, in der übertriebenen Betonung des Charakterisierens sichtbar. Die Stellen bei Shakespeare — und es gibt deren viele —, die im Ausdruck roh, gemein, übertrieben, phantastisch, sogar obszön erscheinen, haben alle ihren Ursprung im Leben, das nach einem Echo der eigenen Stimme rief und die Veredelung durch die Herrlichkeit jenes Stils verschmähte, durch den allein das Leben zum Ausdrucke gelangen sollte. Shakespeare ist keineswegs ein vollkommener Künstler. Er ist zu sehr ins wirkliche Leben verliebt und entlehnt ihm dessen natürlichen Ausdruck. Er vergißt, daß die Kunst sich völlig preisgibt, wenn sie sich der Phantasie als ihres Hilfsmittels entäußert. Goethe sagt einmal: ‚In der Be-

ſchränkung zeigt ſich erſt der Meiſter', — die Selbſtbeſchränkung aber, die weſentliche Vorausſetzung jeder Kunſt, liegt im Stil. Doch brauchen wir uns nicht länger mit dem Realismus Shakeſpeares zu beſchäftigen. Der ‚Sturm' iſt die vollendetſte Palinodie. Wir wollten nur eins ausführen, daß das herrliche Werk der Künſtler aus der Zeit Eliſabeths und Jakobs ſchon in ſich den Keim des Verfalls trug. Wenn dieſes Werk einen Teil ſeiner Kraft aus dem Verwenden des Lebens als Rohmaterials zog, ſo rührt ſeine ganze Schwäche nur davon her, daß er das Leben als künſtleriſche Form verwendet hat. Als unvermeidliches Ergebnis dieſes Erſatzes des ſchöpferiſchen Prinzips durch das nachahmende, dieſes Aufgebens des Phantaſieelements haben wir das moderne engliſche Melodrama. Die Geſtalten dieſer Stücke ſprechen auch auf der Bühne die Sprache des Alltags; ſie haben weder hohes Streben noch eine gebildete Sprachweiſe; ſie ſind unmittelbar aus dem Leben geſchöpft und geben ſeine Plattheit bis ins kleinſte Detail wieder; ſie ſtellen den Gang, die Manier, die Tracht, den Tonfall der Sprache des Volkes wirklich dar; dieſe Geſtalten können, ohne Aufmerkſamkeit zu erregen, in der dritten Klaſſe einer Eiſenbahn fahren. Und wie langweilig ſind dieſe Komödien bei alledem! Sie üben nicht einmal die Wirkung, daß ſie in uns das Gefühl der Lebenswirklichkeit wecken, das ſie anſtreben und das allein ihre Richtung begründet. Als Methode iſt der Realismus ganz und gar ein Fehlgriff.

Was vom Drama und Roman gilt, gilt nicht minder von den ſogenannten dekorativen Künſten. Die ganze Geſchichte dieſer Künſte in Europa iſt nichts anderes als der Bericht von dem Kampfe zwiſchen dem Orientalismus mit ſeinem freimütigen Verwerfen jeglicher Nachahmung, ſeiner Vorliebe für künſtleriſche Konvention, ſeiner Ab-

neigung gegen die Nachbildung der Gegenstände in der Natur und unserer eigenen Nachahmungssucht. Wo immer der Orientalismus gesiegt hat, zum Beispiel in Byzanz, Sizilien und Spanien, durch unmittelbare Berührung, oder im übrigen Europa durch den Einfluß der Kreuzzüge, dort sind überall herrliche Werke der Phantasie entstanden, die sichtbare Welt ist in Kunst umgewandelt, man hat Dinge erfunden, die dem Leben fehlten, woran das Leben sich ergötzte. Wo immer man zum Leben und zur Natur zurückgekehrt ist, wurde die Kunst vulgär, gemein, uninteressant. Die moderne Art des Tapezierens mit ihren atmosphärischen Effekten, ihren sorgsam ausgeklügelten Perspektiven, ihrer breiten Behandlung eines überflüssigen Himmelsgewölbes, ihrem sorgsamen, fleißigen Realismus läßt jede Schönheit vermissen. Die Glasmalerei Deutschlands ist ganz abscheulich. Jetzt beginnt man in England erträgliche Teppiche zu weben. Diese Wandlung erklärt sich nur daraus, daß wir zur Art und zum Geiste des Orients den Weg zurückgefunden haben. Unsere Decken und Teppiche, die vor zwanzig Jahren in Mode standen, erscheinen heute mit ihren feierlichen, verstimmenden Wahrheitsaussprüchen, ihrer schrankenlosen Anbetung der Natur, ihrer stumpfsinnigen Nachahmung des Sichtbaren selbst dem Philister lächerlich. Ein kultivierter Mohammedaner bemerkte einmal mir gegenüber: ‚Ihr Christen seid so sehr damit beschäftigt, das vierte Gebot mißzuverstehen, daß ihr nie daran gedacht habt, vom zweiten künstlerischen Gebrauch zu machen.‘ Er hatte vollständig recht. Es ergibt sich aus alledem die Wahrheit: Um die Kunst zu lernen, gehe man nicht in die Schule des Lebens, sondern der Kunst.“

Und jetzt erlaube, daß ich dir eine Stelle vorlese, die den ganzen Gegenstand völlig erschöpfend abschließt:

„Es war nicht immer so. Wir brauchen nicht von den Dichtern zu sprechen; denn sie sind stets, mit der einen unglücklichen Ausnahme Wordsworths, ihrer hohen Sendung treu geblieben; man hat immer erkannt, daß sie durchaus unzuverlässig sind. Aber in den Werken Herodots, den man trotz der seichten und unrühmlichen Versuche moderner Halbwisser, seine Geschichtswerke als tatsächlich wahr hinzustellen, den ‚Vater der Lüge' nennen darf; in den veröffentlichten Reden Ciceros und den Biographien des Sueton; bei Tacitus, wo er am vollendetsten ist, in der ‚Naturgeschichte' des Plinius; in dem ‚Periplus' Hannos; in allen frühen Chroniken; in den Lebensbeschreibungen der Heiligen; bei Froissart und Sir Thomas Mallory; in den Reiseschilderungen des Marco Polo; bei Olaus Magnus und Aldrovandus und in Konrad Lycosthenes herrlichem ‚Prodigiorum et Ostentorum Chronicon'; in der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis, in den Memoiren des Casanova; in Defoes ‚History of the Plague', in Boswells ‚Life of Johnson'; in Napoleons Depeschen; in den Werken unseres Carlyle, dessen ‚Französische Revolution' einer der bezaubendsten historischen Romane ist, die je geschrieben worden sind: in all diesen Werken nehmen die Tatsachen die ihnen geziemende untergeordnete Stellung ein, oder sie sind völlig ausgeschlossen, weil sie ja nur langweilen würden. Jetzt ist das alles anders. Tatsachen haben nicht nur in der Geschichte Fuß gefaßt, sie haben auch das Reich der Phantasie erobert, sie sind ins Königtum der Dichtung eingebrochen. Überall spürt man ihren eisigen Hauch. Sie verpöbeln die Menschheit. Amerikas roher Geschäftsgeist, sein materieller Sinn, seine Gleichgültigkeit gegenüber der poetischen Seite der Dinge, sein Mangel an Phantasie und hohen, unsterblichen Idealen rührt ledig-

lich davon, daß dieses Land zu seinem Nationalheros einen Mann erhoben hat, der selbst bekannte, nicht lügen zu können. Man geht nicht zu weit, wenn man behauptet, daß die Anekdote von Georg Washington und dem Kirschbaum in kurzer Frist mehr Schaden gestiftet hat, als irgendeine moralische Geschichte in der gesamten Literatur."

Cyrill: Aber lieber Junge!

Vivian: Ich versichere dir, es ist so. Und das Amüsanteste daran bleibt die Tatsache: die Geschichte vom Kirschbaum ist vom Anfang bis zum Ende Fabel. Du darfst jedoch nicht glauben, daß ich an der künstlerischen Zukunft Amerikas oder unseres eigenen Landes ganz verzweifle. Höre nur das folgende: —

„Es unterliegt keinem Zweifel, daß in diesen Dingen noch vor dem Ende des Jahrhunderts eine Umwandlung eintreten wird. Ermüdet durch die langweilige und lehrhafte Unterhaltung derer, die weder den zum Überteiben erforderlichen Witz, noch das zum Erfinden nötige Genie besitzen, jener intelligenten Leute überdrüssig, deren Erinnerungen stets aus ihrem Gedächtnis fließen, deren Mitteilungen immer im voraus durch das Streben nach Wahrscheinlichkeit eingeengt erscheinen, deren Erzählungen in jedem Augenblick von jedem beliebigen Philister, der eben dabei war, bekräftigt werden können, muß die Gesellschaft früher oder später zu ihrem verlorenen Führer, dem gebildeten und fesselnden Lügner zurückkehren. Wir wissen nicht, wer der erste gewesen, der, ohne auf die wilde Jagd jemals wirklich gezogen zu sein, den verwundert zuhörenden Höhlenbewohnern beim Sonnenuntergang erzählte, wie er das Megatherium aus der purpurnen Finsternis seiner Jaspishöhle gehetzt, oder das Mammut im Einzelkampf gefällt und

deſſen vergoldete Hauer heimgebracht habe, und auch keiner unſerer modernen Anthropologen kann bei all ihrer gerühmten Wiſſenſchaft uns das ſagen. Welchem Geſchlecht er auch entſproß, wie immer ſein Name geweſen — er iſt ſicherlich der wahre Begründer des geſellſchaftlichen Verkehrs geweſen. Denn das Ziel des Lügners iſt einfach, zu entzücken, zu unterhalten, Freude zu bereiten. Auf ihm ruht recht eigentlich die ziviliſierte Geſellſchaft; ohne den Lügner bleibt eine Tafelrunde, ſelbſt in den Paläſten der Großen, ſo langweilig, wie eine Vorleſung in der ‚Royal Society' oder eine Debatte bei den ‚Incorporated Authors', oder eine Poſſe von Mr. Burnand.

Der Lügner wird nicht nur von der Geſellſchaft willkommen geheißen werden. Die Kunſt wird aus dem Gefängnis des Realismus brechen und ihn begrüßen und auf ſeine falſchen, wundervollen Lippen Küſſe preſſen; die Kunſt weiß ja, daß er allein das große Geheimnis ihrer Sendung kennt, das Geheimnis nämlich, daß Wahrheit nur eine Frage des Stils iſt. Das Leben aber — das arme, beweisbare, unintereſſante menſchliche Leben — wird müde werden, ſich zum Nutzen von Herbert Spencer und der wiſſenſchaftlichen Hiſtoriker und der Statiſtiker immer von neuem zu wiederholen; es wird ſanft dem Lügner folgen und auf ſeine einfach ungelehrte Weiſe manche der Wunderdinge hervorzubringen ſuchen, von denen der Lügner erzählt.

Ohne Zweifel wird es immer Kritiker geben, die nach dem Beiſpiele eines gewiſſen Mitarbeiters der ‚Saturday Review' den Märchenerzähler ob ſeiner mangelhaften Kenntniſſe der Naturgeſchichte ſtreng tadeln werden. Selbſt jeglicher Erfindungsgabe bar, werden ſie ein Werk der Phantaſie nach ihrem eigenen Unvermögen

meſſen und ihre tintenbeſchmutzten Hände erſchreckt zur Abwehr erheben, wenn ein ehrlicher Gentleman wie Sir John Mandeville, der nie über die Eibenbäume ſeines Gartens hinausgekommen iſt, ein entzückendes Buch Reiſeabenteuer zu Papier bringt, oder wie der große Raleigh eine ganze Weltgeſchichte ſchreibt, ohne das mindeſte von der Vergangenheit zu wiſſen. Zu ihrer eigenen Entſchuldigung werden dieſe Entrüſteten unter dem Schilde des Mannes Schutz ſuchen, der Proſpero, den Magier, ſchuf und ihm Caliban und Ariel als Diener zugeſellte, der erlauſchte, wie die Tritonen an den Korallenriffen der Zauberinſeln in ihre Hörner blaſen, der den Geſang der Elfen in dem Wald bei Athen vernahm, der in düſterm Zuge die Geiſterkönige über die dunkle ſchottiſche Heide ſchreiten ließ, der Hekate mit den Schickſalsſchweſtern in einer Höhle verbarg. Sie werden ſich auf Shakeſpeare berufen — das iſt ſo ihre Gewohnheit, ſie werden den abgedroſchenen Satz von der Kunſt, die dem Leben den Spiegel vorhält, zitieren, ohne zu bedenken, daß dieſer unglückliche Ausſpruch von Hamlet in der Abſicht geäußert wird, den Umſtehenden ſein völliges Unverſtändnis in Dingen der Kunſt zu beweiſen."

Cyrill: Hm! Bitte, reich' mir noch eine Zigarette.

Vivian: Mein lieber Freund, ſag', was du willſt, dieſe Bemerkung bei Shakeſpeare hat nur die Bedeutung einer dramatiſchen Redewendung; ſie hat mit Shakeſpeares wirklicher Anſicht über Kunſt ſo wenig gemein, wie etwa Jagos Reden die wirkliche Anſchauung Shakeſpeares über Moral bekunden. Aber laß mich mit dieſer Stelle zu Ende kommen:

„Die Kunſt gelangt in ſich, nicht außerhalb ihrer ſelbſt zur Vollendung. Man darf ſie nicht nach irgendeinem äußerlichen Standpunkt der Ähnlichkeit beurteilen. Die

Kunst ist eher ein Schleier als ein Spiegel. Blumen nennt sie ihr eigen, von denen die Wälder nichts wissen, Vögel, die kein Waldland je geschaut. Sie läßt Welten entstehen und vergehen, sie vermag den Mond an einem scharlachroten Faden herabzuziehen. Ihr sind jene Formen zu eigen, die wirklicher sind als der lebendige Mensch, jene großen Urbilder, von denen alle bestehenden Dinge nur sehr unvollkommene Abbilder sind. Die Natur hat in ihren Augen weder Gesetze noch Stil. Die Kunst vermag, sobald es ihr beliebt, Wunder zu wirken. Sie ruft — und allerlei Fabelwesen tauchen aus der Tiefe. Sie kann dem Mandelbaum gebieten, daß er im Winter blühe, und über das reife Kornfeld Schnee breiten. Ein Wort von ihr — und der Frost legt seinen silbernen Finger auf den glühenden Mund des Juni, und es brechen die beflügelten Löwen aus den Höhlen der lydischen Hügel hervor. Die Dryaden spähn ihr aus dem Dickicht nach, wenn sie vorübergeht, die braunen Faune lächeln sie seltsam an, wenn sie sich ihnen nähert, Götter mit Habichtköpfen neigen sich vor ihr in Ehrfurcht, und die Zentauren traben ihr zur Seite."

Cyrill: Mit alldem bin ich einverstanden. Ich seh es ein. Ist das der Schluß?

Vivian: Nein. Die Abhandlung enthält noch eine Stelle. Doch gibt diese lediglich praktische Folgerungen, sie schlägt einige Methoden zur Wiederbelebung der verloren gegangenen Kunst des Lügens vor.

Cyrill: Schön: Doch bevor du mir diese vorliest, möchte ich dir noch eine Frage stellen. Was meinst du mit deiner Bemerkung, „das Leben, das arme, beweisbare, uninteressante, menschliche Leben, wird den Versuch machen, die Wunder der Kunst wieder hervorzubringen"? — Ich begreife sehr wohl, daß du die Kunst nicht als

Spiegel betrachtet wissen willst. Du meinst, das Genie würde dadurch zu einer photographischen Platte herabgewürdigt werden. Du meinst aber wohl nicht im Ernst, das Leben ahme die Kunst nach, das Leben sei der Spiegel und die Kunst die Wirklichkeit?

Vivian: Ich bin in der Tat dieser Meinung. So paradox es klingen mag — und paradoxe Dinge sind immer gefährlich —, es ist darum doch nicht minder wahr, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahmt als die Kunst das Leben. Wir alle haben es in England miterlebt, wie ein gewisser, seltsamer, bezaubernder Typus der Schönheit, der von zwei schöpferischen Malern erfunden und ausgebildet ist, das Leben beeinflußt hat. Begibt man sich jetzt in irgendeinen privaten Zirkel oder in einen Kunstsalon, überall begegnet man hier den rätselhaften Augen, von denen Rossetti träumte, dem schlanken Elfenbeinhals, dem seltsamen, gerade geschnittenen Kinn, dem losen, schattigen Haar, das er so glühend liebte, dort der süßen Jungfräulichkeit der „Golden Stair", dem blütenzarten Mund, der müden Lieblichkeit der „Laus Amoris", dem leidenschaftsblassen Antlitz der „Andromeda", den zarten Händen, der geschmeidigen Anmut des Vivien in „Merlins Dream". Und so ist es immer gewesen. Ein großer Künstler erfindet einen Typus. Das Leben versucht, ihn nachzuahmen, ihn wiederzugeben — in populärer Form, wie ein unternehmender Verleger. Weder Holbein noch van Dyck haben in England ihre Modelle gefunden. Sie trugen ihre Typen in sich, und das Leben mit seiner Bereitwilligkeit, nachzuahmen, kam den Meistern mit Modellen zu Hilfe. Die Griechen mit ihrem schnell auffassenden künstlerischen Instinkt haben das sehr wohl erkannt, darum stellen sie ins Brautgemach die Bildsäule des Hermes oder des Apoll, auf daß die

junge Frau Kinder gebäre von solchem Liebreiz, wie die Werke der Kunst, auf die ihr Blick in ihrer Lust gefallen ist und ihren Qualen. Die Griechen wußten, daß das Leben aus der Kunst nicht bloß besondere Geistigkeit, Tiefe des Denkens oder der Empfindung, seelische Erregung oder Beruhigung schöpft, sondern daß es sich auch nach den Formen und Farben der Kunst umgestalten, die Feierlichkeit des Phidias nicht minder als die Grazie des Praxiteles neu hervorbringen kann. Eben darum, bloß aus sozialen Gründen, haßten sie den Realismus. Sie fühlten, daß die Menschen dadurch häßlich werden, und sie hatten völlig recht. Wir versuchen, die Lebensumstände der Rasse dadurch zu verbessern, daß wir für gute Luft, freies Licht, gesundes Wasser sorgen und abscheuliche, kahle Bauten errichten, die den niedern Ständen als brauchbare Wohnungen dienen sollen. Diese Einrichtungen bringen vielleicht Gesundheit, aber gewiß keine Schönheit hervor. Dazu bedarf es der Kunst, und die wahren Schüler des großen Künstlers sind nicht die Nachahmer seiner Manier, sondern die, die seinen Werken selbst ähnlich werden, einerlei ob diese plastisch sind, wie in den Tagen der Griechen, oder Gemälde wie in unserer Zeit — mit einem Wort, das Leben ist der beste, der einzige Schüler der Kunst.

Wie mit den sinnfälligen Künsten ist es auch mit der Literatur bestellt. Das zeigt sich am schlagendsten und populärsten im Falle jener dummen Jungen, die nach der Lektüre der Abenteuer des „Jack Sheppard" oder „Dick Turpin" die Standplätze unglücklicher Obstfrauen plündern, zur Nacht in Konditoreien einbrechen und alte Herren, die nach Hause gehen, in den Straßen der Vororte mit schwarzen Masken und ungeladenen Revolvern bedrängen. Dieses interessante Phänomen, das immer

nach dem Erſcheinen einer neuen Auflage eines dieſer erwähnten Bücher zu bemerken iſt, ſchreibt man zumeiſt dem Einfluß der Literatur auf die Einbildungskraft zu. Das iſt ein Irrtum. Die Einbildungskraft iſt ihrem Weſen nach ſchöpferiſch und ſucht immer nach neuer Ausdrucksform. Die Diebsſtreiche des kleinen Jungen ſind die notwendige Folge des Nachahmungsinſtinkts des Lebens. Das Leben verſucht hier, wie das ſeine Gewohnheit iſt, die Dichtung nachzubilden, und wir bemerken, wie dieſe Nachbildung in fortſchreitender Skala das ganze Leben umfaßt. Schopenhauer hat den Peſſimismus, der unſer modernes Denken charakteriſiert, zergliedert, aber Hamlet hat ihn erfunden. Die Menſchen ſind ſchwermütig geworden, weil eine Theaterfigur einmal an Melancholie krankte. Der Nihiliſt, dieſer ſeltſame Märtyrer ohne Glauben, der ſich ohne Enthuſiasmus pfählen läßt, der für etwas ſtirbt, woran er nicht glaubt — er iſt lediglich ein Produkt der Literatur. Er iſt von Turgenjew erfunden, von Doſtojewski weiter ausgeführt. Robeſpierre iſt aus den Werken Rouſſeaus hervorgewachſen, genau wie unſer „Volkspalaſt“ aus den „débris“ eines Romanes entſtand. Das Schrifttum greift immer dem Leben vor. Es ahmt das Leben nicht nach, ſondern formt es nach Belieben. Das neunzehnte Jahrhundert, wie wir es kennen, iſt faſt nur die Erfindung Balzacs. Unſere Lucien de Rubemprés, unſere Raſtignacs und De Marſays debütierten zuerſt auf der Bühne der „Comédie Humaine“. Wir ſind nichts als die mit Fußnoten und überflüſſigen Ergänzungen verſehene Ausgeſtaltung der witzigen oder phantaſtiſchen oder ſchöpferiſch-viſionären Geſichte eines großen Novelliſten. Ich fragte einmal eine Dame, die mit Thackeray intim bekannt war, ob er für Becky Sharp ein Modell be-

nützt habe. Sie erzählte mir, Becky sei eine völlig erfundene Figur, aber der Einfall dazu sei ihm durch eine in der Nachbarschaft von Kensington Square wohnende Gouvernante gekommen. Diese Gouvernante war die Gesellschafterin einer sehr selbstsüchtigen und sehr reichen alten Frau. Ich erkundigte mich, was aus der Gouvernante geworden sei. Die Dame antwortete: Merkwürdigerweise ist die Gouvernante einige Jahre nach dem Erscheinen von „Vanity-Fair" mit dem Neffen jener Frau, in deren Haus sie lebte, davongelaufen und hat dadurch eine Zeitlang die Gesellschaft sehr in Atem gehalten, ganz im Stil und in der Art und Weise der Mrs. Rawdon Crawley. Schließlich wurde sie vom Unglück heimgesucht; sie verschwand irgendwo auf dem Kontinent und ward noch hier und da in Monte Carlo oder in andern Spielorten gesehen. Jener vornehme Mann, nach dessen Vorbild der nämliche große, empfindsame Dichter den Colonel Newcome zeichnete, starb wenige Monate, nachdem die „Newcomes" es zur vierten Auflage gebracht hatten, mit dem Wort „Adsum" auf den Lippen. Mr. Stevenson hatte eben seine seltsame psychologische Erzählung von der Verwandlung veröffentlicht. Einer meiner Freunde, Mr. Hyde, hielt sich um diese Zeit im Norden Londons auf und schlug, da er rasch zu einer Haltestelle der Eisenbahn gelangen wollte, den, wie er meinte, nächsten Weg dahin ein. Er verlor die Richtung und fand sich plötzlich in einem Netzwerk kleiner, finsterer Gäßchen. Ein bißchen aufgeregt, nahm er ein sehr energisches Tempo; da lief ihm plötzlich aus einem Bogengang ein Kind entgegen, direkt zwischen die Beine. Es fiel aufs Pflaster; er strauchelte darüber und trat es nieder. Das Kind, sehr erschreckt und ein wenig verletzt, begann zu schreien, und in wenigen Augenblicken

wimmelte die Straße von allerlei derbem Volk, das aus den Häusern wie Enten hervortrottete. Man umringte ihn und fragte nach seinem Namen. Er war bereits im Begriff, ihn zu nennen, als er sich plötzlich des Unfalls auf dem Markt erinnerte, von dem in der Geschichte des Mr. Stevenson erzählt wird; da wurde er von solchem Schrecken gepackt, als erlebe er jetzt in eigener Person diese furchtbare, glänzend geschriebene Szene, als sei ihm zufälligerweise das nämliche begegnet, was Mr. Hyde in der Dichtung mit Überlegung begeht, — und er lief, so rasch er konnte, auf und davon. Er wurde jedoch sehr energisch verfolgt und fand endlich in einem chirurgischen Ambulatorium Zuflucht, dessen Tor eben offen stand. Dort erzählte er einem jungen Assistenten, der glücklicherweise zugegen war, sein Erlebnis ganz genau. Der Menschenknäuel fand sich bewogen, abzuziehen, sobald man ihm eine kleine Summe Geldes gegeben hatte. Kaum war die Luft wieder rein, so eilte Mr. Hyde fort. Im Weggehen stach ihm ein Name auf einer Messingplatte an der Tür des Sprechzimmers des Chirurgen in die Augen. Der Name lautete „Jekyll", oder er hätte wenigstens so lauten sollen.

Hier stellt sich die Nachahmung natürlich als Werk des Zufalls dar. In jenem Falle, den ich nun erzählen werde, tritt sie bewußt hervor. Im Jahre 1879 — ich hatte eben Oxford verlassen — begegnete ich an einem Empfangsabend im Haus eines fremden Ministers einer Dame von sehr seltsamer, exotischer Schönheit. Wir befreundeten uns bald und steckten den ganzen Tag zusammen. Was mich an ihr am meisten anzog, war nicht ihre Schönheit, sondern ihr Charakter, vielmehr das völlig Ungreifbare ihres Charakters. Sie schien keinerlei bestimmte Persönlichkeit zu besitzen, doch war ihr die Gabe eigen,

viele Charaktertypen vorstellen zu können. Zuweilen gab sie sich ganz der Kunst hin, wandelte ihr Wohngemach in ein Atelier um und brachte zwei oder drei Tage der Woche in einer Bildergalerie oder in Museen zu. Dann war sie plötzlich auf Rennplätzen zu sehen, trug sich ganz sportmäßig und sprach nur über Wetten. Sie gab die Religion für den Mesmerismus, den Mesmerismus für die Politik und die Politik für die melodramatischen Erregungen der Philanthropie auf. Sie war wirklich eine Art Proteus, und in ihren Wandlungen zeigten sich so viele Fehler, wie bei jenem Seegott, da ihn Odysseus endlich festhielt. Eines Tages begann in einer der französischen Revuen eine Erzählung in Fortsetzungen. Zu jener Zeit pflegte ich noch ernsthafte Erzählungen zu lesen, und ich erinnere mich noch genau des Schreckens und des Staunens, die mich erfaßten, als ich zu der Beschreibung der Heldin gelangte. Sie glich so völlig meiner Freundin, daß ich ihr die Zeitschrift brachte. Sie erkannte sich sogleich darin und schien durch die Ähnlichkeit betroffen. Ich muß nebenbei bemerken, daß die Geschichte aus den Schriften eines verstorbenen russischen Autors übersetzt war, so daß der Verfasser seine Gestalt unmöglich meiner Freundin nachgebildet haben konnte. Um mich kurz zu fassen: ich hielt mich einige Monate später in Venedig auf und fand zufällig die Revue, von der ich sprach, im Lesezimmer des Hotels; ich nahm das Heft zur Hand, um zu sehen, welches Schicksal die Heldin dieser Geschichte erfahren habe. Es war eine höchst traurige Geschichte: das Mädchen ging mit einem Manne durch, der tief unter ihr stand, nicht nur, was soziale Stellung, sondern auch, was Charakter und Intellekt betrifft. Ich schrieb noch an diesem Abend meiner Freundin einen Brief, in dem ich ihr meine Ansichten über Giovanni Bellini mitteilte

und ihr vom wundervollen Eis im Café Florio und von dem künſtleriſchen Werte der Gondeln erzählte; ich fügte in einem Poſtſkriptum bei, ihr Ebenbild in der Erzählung habe recht töricht gehandelt. Ich weiß nicht, warum ich dieſen Zuſatz machte, doch erinnere ich mich wohl, daß ich die ſchreckliche Empfindung nicht los werden konnte, meine Freundin werde genau ebenſo handeln.

Noch ehe mein Brief ſie erreicht hatte, war ſie wirklich mit einem Manne durchgegangen, der ſie nach ſechs Monaten verließ. Ich begegnete ihr im Jahre 1884 in Paris; ſie lebte dort mit ihrer Mutter. Ich forſchte, ob die Erzählung irgendwie ihre Handlungsweiſe beeinflußt habe. Sie erzählte mir, eine ſeltſame Macht habe ſie gezwungen, der Heldin der Geſchichte Schritt um Schritt auf ihrem ſeltſamen und verhängnisvollen Weg zu folgen, ſie habe mit einem Gefühl wirklicher Angſt die letzten Kapitel der Erzählung erwartet. Als ſie erſchienen waren, fühlte ſie, daß ſie die Erzählung ins Leben umſetzen müſſe — ſie hat es auch getan. Das iſt ein klares und äußerſt tragiſches Beiſpiel jenes Inſtinkts, von dem ich ſprach.

Ich will aber nicht länger bei einzelnen Fällen verweilen. Perſönliche Erfahrungen bilden einen ſehr trügeriſchen und ſehr begrenzten Kreis. Was ich ausführen möchte, iſt nur — und dies kann als allgemeines Geſetz gelten —, daß das Leben die Kunſt weit mehr nachahmt als die Kunſt das Leben. Ich bin überzeugt, du wirſt mir recht geben, wenn du darüber nachdenkſt. Das Leben hält der Kunſt den Spiegel entgegen und bringt den nämlichen ſeltſamen Typus, den der Maler oder der Bildhauer erſonnen hat, wieder hervor, oder er läßt den Traum des Dichters zur Tat werden. Wiſſenſchaftlich geſprochen iſt die Grundlage des Lebens — die Energie des Lebens,

würde Aristoteles sagen — einfach das Verlangen, sich auszudrücken; die Kunst bietet stets eine Reihe von Formen dar, durch die man jenen Ausdruck finden kann. Das Leben bemächtigt sich ihrer und benutzt sie, sei es auch zu eigenem Verderben. Mancher junge Mann hat nach dem Beispiel Rollas Selbstmord begangen, mancher starb von eigener Hand, weil Werther von eigener Hand starb. Bedenke, wieviel wir der Nachahmung Christi schulden, wieviel der Nachahmung Cäsars!

Cyrill: Diese Theorie ist wirklich sehr merkwürdig, aber du mußt, um sie zu vervollständigen, beweisen, daß die Natur, nicht weniger als das Leben, nur eine Nachahmung der Kunst ist. Wärst du imstande, das zu beweisen?

Vivian: Mein lieber Freund! Ich bin bereit, alles zu beweisen.

Cyrill: Die Natur folgt also dem Landschaftsmaler und gewinnt von ihm ihre Wirkungen?

Vivian: Gewiß. Woher, wenn nicht von den Impressionisten, kommen jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Straßen kriechen, die Gaslampen verschleiern und die Häuser in ungeheuerliche Schatten verwandeln? Wem sonst als ihnen und ihrem Meister verdanken wir den anmutig-silbernen Duft, der über unseren Flüssen lagert, der die geschwungene Brücke, die schwankende Barke zu lieblich graziösen Linien verschwimmen läßt? Die seltsame Wandlung des Klimas, die in London während der letzten zehn Jahre Platz griff, ist einfach ein Ergebnis dieser besonderen Kunstrichtung. Du lächelst. Betrachte den Gegenstand von einem wissenschaftlichen oder metaphysischen Standpunkt, und du wirst finden, daß ich recht habe. Denn was ist die Natur? Die

Natur ist keineswegs die große Mutter, die uns gebar. Sie ist unsere Schöpfung. In unserem Geist allein wird sie beseelt, lebendig. Die Dinge sind, weil wir sie sehn; was und wie wir sehn, hängt von den Künstlern ab, die uns beeinflußt haben. Ein Ding betrachten, heißt noch keineswegs, es wirklich sehen. Man sieht es solange nicht, als man nicht seine Schönheit erschaut, dann erst gewinnt es Wirklichkeit. Jetzt sehen die Leute die Nebel, aber nicht, weil wirklich Nebel sind, sondern weil wir erst durch die Dichter und Maler für die geheimnisvolle Anmut dieser Eindrücke den Blick gewonnen haben. Es hat vielleicht schon seit Jahrhunderten in London Nebel gegeben. Ich bin sogar überzeugt, daß das der Fall ist. Aber niemand hat den Blick dafür gehabt, und so haben wir nichts darüber erfahren. Es hat keine Nebel gegeben, bis die Kunst sie erfand. Jetzt allerdings, man muß es zugeben, sind sie uns schon zur Last geworden. Sie sind zur Manierthheit einer Schule geworden, und ihr übertriebener Realismus hat bei stumpfsinnigen Leuten die Bronchitis zur Folge. Wo die Gebildeten Eindrücke erhaschen, ziehen sich die Ungebildeten einen Katarrh zu. Seien wir also menschenfreundlich, fordern wir die Kunst auf, ihre wundervollen Augen anderswohin zu lenken. Das ist auch in der Tat bereits geschehen. Das weiße, zitternde Sonnenlicht, das man jetzt in Frankeich gewahr wird, das weiße Licht mit seinen seltsamen malvenfarbenen Flecken und seinen ruhelosen violetten Schatten ist die letzte Schöpfung der Kunst; und im ganzen betrachtet, bringt es die Natur ausgezeichnet hervor. Früher präsentierte sie uns Corots und Daubignys, jetzt bietet sie uns erlesene Monets und entzückende Pisaros dar. Es gibt in der Tat Augenblicke, wenige allerdings, aber immerhin — es gibt Augenblicke, wo die Natur völlig

modern wird. Allerdings darf man ihr nicht immer vertrauen. Sie befindet sich wirklich in ziemlich peinlicher Lage. Die Kunst bringt irgendeine unvergleichliche, ganz einzige Wirkung hervor und wendet sich dann anderen Schöpfungen zu. Die Natur dagegen vergißt, daß ewiges Wiederholen die feinste Form der Beleidigung werden kann; sie wiederholt eine Wirkung solange, bis sie uns ganz langweilig geworden ist. Heute spricht zum Exempel kein wirklich gebildeter Mensch mehr von der Schönheit des Sonnenuntergangs. Sonnenuntergänge sind ganz aus der Mode. Sie gehören der Zeit an, wo Turner das Feinste und Höchste in der Kunst bedeutete. Heutzutage bekundet man durch die Bewunderung eines Sonnenunterganges Provinzgeschmack, trotzdem gibt es noch immer Sonnenuntergänge. Gestern abend quälte mich Mrs. Arundel, ich möchte ans Fenster treten und den „grandiosen Himmel", wie sie sich ausdrückte, betrachten. Selbstverständlich fügte ich mich ihrem Wunsch. Sie gehört zu jenen allerliebsten kleinen Philisterfrauen, denen man keinen Wunsch versagen kann. Was erblickte ich nun? Einen Turner zweiter Güte, einen Turner aus seiner schlechten Zeit. Dabei schienen alle Mängel des Malers noch grell auf die Spitze getrieben. Ich gebe natürlich sehr gern zu, daß das Leben sehr oft denselben Fehler begeht. Es bringt unechte Renés und falsche Vautrins hervor, ebenso wie die Natur uns einen Tag einen zweifelhaften Cuyp, einen anderen Tag einen mehr als zweifelhaften Rousseau vorsetzt. Doch irritiert uns die Natur durch solche Fälschungen noch weit mehr. Sie scheint so dumm, so flach, so unnütz. Ein unechter Vautrin kann noch immer entzückend sein. Ein zweifelhafter Cuyp ist aber ganz abscheulich. Aber ich will mit der Natur nicht so streng ins Gericht gehen. Ich wünschte

allerdings, daß der Kanal, besonders bei Hastings, nicht ganz so häufig einem Henry Moore gliche: graue Perlen mit gelben Lichtern; doch wird die Natur ohne Zweifel bunter in ihren Formen werden, wenn einmal die Kunst buntere Formen zeigt. Daß die Natur die Kunst nachahmt, wird heute wohl auch ihr ärgster Feind nicht mehr leugnen. Dadurch allein hat die Natur noch mit der zivilisierten Menschheit irgendeinen Zusammenhang. Nun, habe ich meine Theorie zu deiner Zufriedenheit erwiesen?

Cyrill: Du hast sie zu meiner Unzufriedenheit erwiesen, und das ist noch besser. Aber selbst wenn wir den seltsamen Nachahmungstrieb des Lebens und der Natur zugeben, wirst du doch einräumen müssen, daß die Kunst die Stimmung, den Geist ihres Zeitalters ausdrückt, die sittliche und soziale Atmosphäre, von der sie umgeben, unter deren Einwirkung sie entstanden ist?

Vivian: Keineswegs! Die Kunst drückt nie etwas anderes aus als sich selbst. Das ist der Fundamentalsatz meiner neuen ästhetischen Lehre; eben aus diesem Grunde, nicht wegen des lebendigen Zusammenhangs zwischen Form und Stoff, den Mr. Pater betont, ist die Musik der Typus aller Künste. Allerdings sind die Nationen und die einzelnen mit ihrer natürlichen, gesunden Eitelkeit, diesem Geheimnis unseres Lebens, immer von der Vorstellung besessen, sie seien es selbst, von denen die Musen reden. Die sanfte Würde, mit der die nachahmende Kunst auftritt, bedeutet für sie den Spiegel ihrer eigenen trüben Begierden. Sie vergessen stets, daß der Besinger des Lebens nicht Apollo, sondern Marsyas ist. Der Wirklichkeit entrückt, den Blick den Schatten der Höhle abgewandt, enthüllt uns die Kunst ihre eigene Vollendung; die verblüffte Menge betrachtet verwundert, wie

ſich die herrliche, vielblättrige Roſe entfaltet, und meint, ſie ſehe der Entfaltung ihrer eigenen Seele zu, ihr eigener Geiſt finde in einer neuen Form den Ausdruck. Dies iſt aber keineswegs der Fall. Eben die höchſte Form der Kunſt ſchüttelt die Schwere menſchlichen Geiſtes von ſich, ſie gewinnt durch ein neues Mittel oder einen neuen Stoff mehr, als durch irgendeine Begeiſterung für Kunſt oder eine erhabene Leidenſchaft oder durch ein großes Erwachen des menſchlichen Bewußtſeins. Die Kunſt entwickelt ſich nur in der ihr eigenen Linie. Sie iſt keineswegs das Symbol irgendeiner Zeit. Die Zeiten ſind vielmehr ihre Symbole. Selbſt die, die meinen, Zeit und Heimat und Volk finde ſich in der Kunſt widergeſpiegelt, müſſen zugeben, daß, je mehr ſich die Kunſt der Nachahmung zuneigt, ſie deſto weniger den Geiſt der Zeit ausdrückt. Die verruchten Geſichter der römiſchen Kaiſer blicken uns aus riſſig dunkelm Porphyr und fleckigem Jaſpis, dem Material, deſſen ſich die realiſtiſchen Künſtler jener Tage am liebſten bedienten, entgegen. Wir meinen, in dieſen grauſamen Lippen, dieſen ſchweren, ſinnlichen Kinnladen liege das Geheimnis des Untergangs des Kaiſertums. Doch iſt dies gewiß nicht richtig. Die Laſter des Tiberius konnten dieſe erlauchteſte Kultur ebenſowenig vernichten, wie die Tugenden der Antonine ſie zu erhalten vermochten. Sie kam aus anderen, weit weniger anziehenden Gründen zu Fall. Die Sybillen und Propheten der Sixtina mögen in der Tat zur Erklärung der Wiedergeburt jenes befreiten Geiſtes, den wir die Renaiſſance nennen, beitragen; doch was verkünden uns die trunkenen Lümmel und ſchwankenden holländiſchen Bauern von der großen Seele Hollands? Je abſtrakter, je ideeller eine Kunſt iſt, deſto mehr enthüllt ſie uns die Seele ihrer Zeit. Wollen

wir eine Nation durch ihre Kunſt verſtehen, dann müſſen wir die Architektur oder die Muſik betrachten.

Cyrill: Da ſtimm ich dir völlig bei. Der Geiſt eines Zeitalters drückt ſich am beſten in den abſtrakten und ideellen Künſten aus, denn der Geiſt ſelbſt iſt abſtrakt und ideell. Doch müſſen wir uns andererſeits, um den ſichtbaren Ausdruck eines Zeitalters, ſeine Phyſiognomien, wie man ſich ausdrückt, zu gewahren, an die nachahmenden Künſte halten.

Vivian: Ich bin nicht dieſer Anſicht. Die nachahmenden Künſte zeigen uns ja doch nur die Verſchiedenartigkeit des Stils der einzelnen Künſtler oder beſtimmter Schulen. Du glaubſt doch ſicher nicht, daß die Menſchen des Mittelalters irgendwelche Ähnlichkeit mit ſeinen farbigen Glasfiguren hatten, oder mit ſeinen Skulpturen und Holzſchnitzereien, oder ſeinen Metallarbeiten, Teppichen, illuminierten Handſchriften. Die Menſchen waren vermutlich ganz gewöhnlicher Art, ſie hatten in ihrem Äußeren weder einen grotesk hervorſtechenden noch phantaſtiſchen Zug. Das Mittelalter, wie wir es aus der Kunſt kennen, iſt nichts als eine beſtimmte Stilform, und es iſt durchaus nicht einzuſehen, warum nicht auch ein Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts in dieſem Stile ſchaffen könnte. Kein großer Künſtler ſieht die Dinge, wie ſie wirklich ſind, ſonſt wäre er kein großer Künſtler. Nimm ein Beiſpiel aus unſeren Tagen. Ich weiß, du biſt ein Freund des Japanertums. Meinſt du nun wirklich, daß die Japaner in der Tat ſo ſind, wie ſie uns in der Kunſt dargeſtellt werden? Wenn du das glaubſt, dann haſt du die japaniſche Kunſt nie verſtanden. Das japaniſche Volk iſt die völlig bewußte, überlegte Schöpfung einzelner individueller Künſtler. Stell irgendein Gemälde Hokuſais oder Hokkeis oder eines anderen großen

Malers dieſes Landes neben einen wirklichen japaniſchen Herrn oder eine japaniſche Dame, und du wirſt merken, daß zwiſchen ihnen nicht die mindeſte Ähnlichkeit beſteht. Der durchſchnittliche Menſchenſchlag Japans gleicht durchaus dem engliſchen Typus; die Leute ſind ebenſo alltäglich und haben nichts Außergewöhnliches, Merkwürdiges an ſich. In der Tat iſt das ganze Japan bloß eine Erfindung. Es gibt kein derartiges Land, kein derartiges Volk. Einer unſerer liebenswürdigſten Maler begab ſich jüngſt ins Land der Chryſanthemen, er hoffte närriſcherweiſe, die Japaner kennen zu lernen. Doch entdeckte er ſie nicht, er fand keine Gelegenheit, etwas anderes zu malen als einige Laternen und Fächer. Die Einwohner zu finden, gelang ihm durchaus nicht, wie ſeine entzückende Ausſtellung in der Galerie der Herren Dowdeswell nur allzu deutlich bekundet. Er wußte nicht, daß die Japaner, wie ich bemerkte, nur eine Stilform ſind, ein erleſener Kunſteinfall. Willſt du alſo japaniſche Stimmungen genießen, dann haſt du es nicht nötig, dich in ein Touriſtengewand zu ſtecken und nach Tokio zu reiſen. Im Gegenteil, du wirſt daheim bleiben und dich in das Werk gewiſſer japaniſcher Künſtler verſenken. Haſt du das Weſen ihres Geiſtes erfaßt, haſt du dir die beſondere Art ihrer ſchöpferiſchen Wahrnehmung ganz zu eigen gemacht, dann magſt du dich eines Nachmittags in den Park begeben oder nach Piccadilly hinabſchlendern; gewahrſt du nicht dort irgendein ganz japaniſches Motiv, dann wirſt du es nirgendswo erblicken. Oder, um wieder zur Vergangenheit zurückzukehren, betrachten wir ein anderes Beiſpiel, die alten Griechen. Meinſt du, die griechiſche Kunſt offenbare uns das Weſen des griechiſchen Volkes? Meinſt du, die atheniſchen Frauen glichen den erhabenen, würdevollen

Figuren des Parthenonfrieſes oder den wundervollen Göttinnen in ſeinen Giebelfeldern? Urteilſt du nach der Darſtellung der Kunſt, dann mußt du dies wirklich glauben. Aber lies einen Schriftſteller, der Autorität genießt, Ariſtophanes zum Beiſpiel; da wirſt du die Entdeckung machen, daß die atheniſchen Damen geſchnürt einhergingen, daß ſie hochgeſtöckelte Schuhe trugen, daß ſie ihr Haar gelb färbten, ihr Geſicht ſchminkten und völlig das Gehaben der albernen Mode- oder Halbwelt-Geſchöpfe unſerer Tage zur Schau trugen. Tatſache iſt, daß wir durch das Medium der Kunſt in die Zeiten zurückblicken, die Kunſt aber hat uns glücklicherweiſe niemals die Wahrheit entſchleiert.

Cyrill: Was ſagſt du aber zu den modernen Porträten der engliſchen Maler? Sie ähneln doch gewiß den Menſchen, die ſie vorſtellen wollen?

Vivian: Ganz gewiß. Sie ähneln ihnen ſo ſehr, daß in hundert Jahren niemand an dieſe Ähnlichkeit glauben wird. Die einzigen Porträte, deren Echtheit uns überzeugt, ſind die, die uns ſehr wenig von der dargeſtellten Perſönlichkeit, jedoch ſehr viel vom Künſtler berichten. Holbeins Zeichnungen der Männer und Frauen ſeiner Zeit erwecken in uns den Eindruck völliger Lebenswahrheit. Doch iſt dies nur deshalb der Fall, weil Holbein das Leben zwang, ſich den Bedingungen, die er ſetzte, zu fügen, ſich in den Grenzen, die er zog, zu halten, den Typus, den er erdachte, wieder hervorzubringen, die Geſtalt anzunehmen, die er gebot. Der Stil allein macht uns die Dinge glaubhaft — bloß der Stil. Die meiſten unſerer modernen Porträtmaler ſind dazu verdammt, völlig vergeſſen zu werden. Sie malen nie, was ſie ſelbſt ſehen. Sie malen, was das Publikum ſieht, und das Publikum ſieht überhaupt nichts.

Cyrill: Gut, aber nach alledem möchte ich den Schluß deines Artikels hören.

Vivian: Mit Vergnügen. Ob dieser Artikel freilich Gutes stiften wird, weiß ich nicht. Unser Zeitalter ist ohne Zweifel das langweiligste und prosaischste. Deshalb treibt selbst der Schlaf mit uns ein falsches Spiel; er hat die Tore aus Elfenbein geschlossen und die Tore aus Horn geöffnet. Ich habe nie etwas Niederdrückenderes gelesen als die Aufzeichnungen der Träume der breiten mittleren Volksschichten unseres Landes, wie sie etwa Mr. Myers in zwei umfänglichen Bänden gesammelt hat, oder wie man sie in den Sitzungsberichten der „Physical Society" niedergelegt findet. Nicht einmal ein künstlerischer Alpdruck ist ihrem Schlaf gewährt. Ihre Träume sind alltäglich, langweilig und gemein. Was die Kirche betrifft, so kann ich mir wirklich für die Kultur eines Landes nichts Besseres wünschen, als die Existenz einer Körperschaft, deren Pflicht es ist, an das Übernatürliche zu glauben, täglich Wunder zu wirken, die Kraft, Mythen zu bilden, eine für die Phantasie so wesentliche Kraft, uns zu erhalten. Doch bringt in der englischen Kirche nicht die Fähigkeit, zu glauben, sondern die Fähigkeit, zu zweifeln, den Erfolg. Unsere Kirche ist die einzige, in der am Altar der Zweifler steht, die einzige, die den heiligen Thomas als den wahren Apostel betrachtet. Mancher würdige Geistliche, der sein Leben bloß mit bewunderungswürdigen Werken der Barmherzigkeit verbringt, führt ein unbekanntes, unbeachtetes Dasein; doch braucht nur irgendein platter, ungebildeter Kandidat, der eben von irgendeiner Universität kommt, das Katheder zu betreten und seine Zweifel über die Arche Noahs oder Bileams Esel oder Jonas und den Walfisch zu äußern, und ganz London strömt, ihn zu hören, herbei, sitzt da und

starrt offenen Mundes in Bewunderung den herrlichen Denker an. Die Ausbreitung des gesunden Menschenverstandes in der englischen Kirche ist durchaus zu bedauern. Man hat da wirklich einer niedrigen Form des Realismus herabwürdigendes Entgegenkommen erwiesen. Überdies ist dies eine Dummheit und entspringt völliger psychologischer Unkenntnis. Die Menschen glauben zuweilen das Unmögliche, niemals das Unwahrscheinliche. Doch muß ich dir jetzt den Schluß meines Artikels vorlesen: —

„Was uns zu tun obliegt, was wir auf alle Fälle tun sollen, ist, die alte Kunst des Lügens wieder zum Leben zu erwecken. Durch Volkserziehung könnte freilich manches gebessert werden, durch Amateure, die im häuslichen Kreis bei literarischen Zusammenkünften, bei Teegesellschaften, in diesem Sinne wirken. Doch ist dies nur die freundliche, anmutige Seite der Lügenhaftigkeit, wie sie vermutlich bei den kretischen Gelagen geübt wurde. Es gibt noch viele andre Arten. Das Lügen zum Exempel um irgendeines persönlichen Vorteils willen, das Lügen aus moralischer Absicht, wie man es gewöhnlich bezeichnet, — diese Art des Lügens, auf die man jetzt ein wenig geringschätzig herabblickt, war in der Antike sehr verbreitet und beliebt. Athene lacht, als Odysseus seine ‚fein ausgedachten Worte' vorbringt, wie Mr. William Morris sich ausdrückt; der Ruhm der Lüge leuchtet auf der bleichen Stirn des schuldlosen Helden in der Tragödie des Euripides; das Lügen stellt die junge Braut in einer der feinsten Oden Horazens auf eine Stufe mit den edelsten Frauen der Vergangenheit. Später wurde, was zunächst nur ein natürlicher Instinkt gewesen, zum Rang einer selbstbewußten Wissenschaft erhoben. Sorgsam erwogene Regeln wurden für die Leitung der Menschheit

in diesem Sinn aufgestellt, eine bedeutsame literarische Schule erwuchs um sie herum. In der Tat, erinnert man sich der glänzenden philosophischen Behandlung dieser ganzen Frage durch Sanchez, dann muß man bedauern, daß noch niemand daran dachte, eine wohlfeile, gekürzte Ausgabe der Werke dieses Kasuisten zu veranstalten. Eine kurze Einführung in die Kunst, ‚Wann und wie man lügen sollte', ein anziehend geschriebenes und nicht zu weitläufiges Handbuch, würde ohne Zweifel starken Absatz finden, es würde vielen ernsthaften, tiefsinnigen Menschen einen wirklichen Dienst erweisen. Das Lügen in der Absicht, die Jugend zu vervollkommnen, dieses Lügen, das die Grundlage häuslicher Erziehung bildet, wird noch unter uns geübt, und seine Vorzüge sind in den ersten Büchern der ‚Republik' Platos so wundervoll auseinandergesetzt, daß ich mich über diesen Gegenstand nicht weiter zu verbreiten brauche. Für eine solche Art des Lügens haben alle guten Mütter besonderes Talent, allein auch dieses bedarf noch der Entwicklung und ist leider von der Schulbehörde übersehen worden. Das Lügen um eines monatlichen Gehalts willen kennt man allerdings in den Zeitungsredaktionen sehr genau, und der Beruf eines Leitartikelschreibers hat seine Vorteile. Doch soll dies eine ziemlich langweilige Beschäftigung sein, und das Lügen liegt hier wohl nur darin, daß man die Dinge mit einer gewissen Prahlerei verschleiert. Es gibt nur eine einzige, über jeden Vorwurf erhabene Art des Lügens, das Lügen um des Lügens selbst willen, und die höchste Entwicklungsstufe dieser Art des Lügens bildet, wie wir ausgeführt haben, das Lügen in der Kunst. Wie die Schwelle der Akademie nur überschreiten darf, wer Plato mehr liebt als die Wahrheit, so bleibt denen, die nicht die Schönheit mehr als die Wahrheit lieben, das

Allerheiligſte der Kunſt verborgen. Der ſolide dumme britiſche Intellekt brütet in der Einſamkeit der Wüſte, wie die Sphinx in der herrlichen Erzählung Flauberts, und die Phantaſie, La Chimère, tanzt um ihn herum und lockt ihn mit ihrer falſchen Flötenſtimme. Jetzt erhört er ſie vielleicht noch nicht, aber eines Tages, wenn wir alle durch die Plattheit der modernen Dichtung zu Tode gelangweilt ſind, wird man ihre Stimme vernehmen und ſich ihrer Schwingen bedienen.

Und wenn dieſer Tag aufdämmert oder die Sonne ſich zum Untergang rötet, wie freudevoll werden wir da alle ſein! Tatſachen werden für ſchimpflich gelten, die Wahrheit wird man über ihre Feſſeln trauern ſehen und die Dichtung mit ihren Wundern zieht wieder ins Land. Die Welt wird unſeren betroffenen Augen ganz verwandelt erſcheinen. Aus dem Meer werden ſich Behemoth und Leviathan erheben und um die hohen Galeeren ſegeln, wie man es auf den entzückenden Landkarten jener Tage, da geographiſche Bücher noch wirklich lesbar waren, dargeſtellt findet. Drachen werden um die verödeten Gefilde ſchweifen, der Phönix wird ſich aus ſeinem Feuernest in die Weiten ſchwingen. Wir werden unſere Hand auf den Baſilisken legen und die Juwelen im Kopfe der Kröte erblicken. Den vergoldeten Hafer freſſend, wird der Hippogryph in unſerem Stalle ſtehen, über unſere Häupter hin wird das Blaukehlchen ſchweben und von dem Wundervollen und dem Unmöglichen ſingen, von dem Lieblichen, das nie geſchah, von dem, was nicht iſt, doch ſein ſollte. Doch bevor dies alles Wirklichkeit wird, müſſen wir die verloren gegangene Kunſt des Lügens pflegen."

Cyrill: Pflegen wir ſie alſo ſogleich. Doch um jeden Irrtum zu vermeiden, bitte ich dich, mir ganz kurz

die Grundsätze der neuen ästhetischen Lehre zu eröffnen.

Vivian: Ganz kurz gefaßt sind es die folgenden:

Die Kunst drückt nie etwas anderes aus als sich selbst. Sie führt ein völlig unabhängiges Dasein wie das Denken und entwickelt sich nur nach ihrem eigenen Gesetz. Sie ist in einem realistischen Zeitalter nicht notwendigerweise realistisch, noch geistig in einem Zeitalter des Glaubens. Soweit ist die Kunst davon entfernt, das Geschöpf ihrer Zeit zu sein, daß sie sich gewöhnlich im direkten Gegensatze zu ihr befindet; die einzige Geschichte, die sie uns überliefert, ist die Geschichte ihres eigenen Werdens. Manchmal tritt sie in ihre früheren Fußstapfen und belebt eine alte Form wieder, wie in der archeistischen Bewegung der späten griechischen Architektur oder in der präraffaelitischen Bewegung unserer Tage. Manchmal greift die Kunst ihrer Zeit vor und fördert in einem Jahrhundert Werke zutage, die zu verstehen, zu schätzen, zu genießen ein weiteres Jahrhundert erfordert. In keinem Falle stellt sie ihre eigene Zeit dar. Aus der Kunst einer Zeit auf die Zeit selbst zu schließen, das ist der große Irrtum, den alle Historiker begehen.

Der zweite Grundsatz ist: Alle schlechte Kunst hat ihren Ursprung in der Rückkehr zum Leben und zur Natur und darin, daß man diese beiden zum Ideal erhebt. Das Leben und die Natur mögen als ein Stück künstlerischen Rohmaterials zur Verwendung gelangen, doch eh sie der Kunst wirklich von Nutzen sein können, müssen sie in künstlerische Formen gebracht werden. In dem Augenblick, wo die Kunst sich der Phantasie entäußert, gibt sie sich selbst völlig auf. Als Methode betrachtet, ist der Realismus ein völliger Irrtum; zwei Dinge sollte

jeder Künſtler vermeiden, Modernität der Form und Modernität des Themas. Für uns, die wir im neunzehnten Jahrhundert leben, mag jedes Jahrhundert, außer unſerem eigenen, zur Darſtellung taugen. Wundervoll ſind nur Dinge, die mit uns in keinem Zuſammenhang ſtehen. Eben weil uns Hekuba nichts bedeutet — ich zitiere mich ſelbſt —, iſt ihr Leid ein ſo außerordentlich wertvolles tragiſches Motiv. Auch kann nur das Moderne aus der Mode kommen. Zola hat ſich hingeſetzt, uns ein Bild des zweiten Kaiſerreichs zu entwerfen. Wer intereſſiert ſich heute noch für das zweite Kaiſerreich? Es iſt aus der Mode. Das Leben überholt den Realismus, aber die Poeſie ſchreitet immer dem Leben voraus.

Die dritte Lehre iſt, daß das Leben die Kunſt weit mehr nachahmt als die Kunſt das Leben. Dies erklärt ſich nicht nur aus dem Nachahmungstrieb des Lebens, ſondern aus der Tatſache, daß dem Leben der Wunſch innewohnt, ſich auszudrücken und daß die Kunſt dem Leben wundervolle Möglichkeiten zur Erfüllung dieſes Wunſches bietet. Dieſe Lehre iſt noch nirgends verkündet worden, doch erweiſt ſie ſich als ſehr fruchtbar und wirft auf die Geſchichte der Kunſt ein völlig neues Licht.

Zieht man aus alledem die Schlußfolgerungen, ſo ergibt ſich, daß auch die äußere Natur die Kunſt nachahmt. Die einzigen Effekte, die ſie uns zu zeigen vermag, ſind ſolche, die wir bereits durch die Dichtkunſt oder die Malerei erblickten. Dies iſt das Geheimnis des Reizes der Natur und zugleich die Erklärung ihrer Schwäche.

Die letzte Offenbarung iſt, daß das Lügen, das Erfinden ſchöner Unwahrheiten das eigentliche Ziel der Kunſt iſt.

Aber darüber habe ich wohl ausführlich genug geſprochen. Und nun komm auf die Terraſſe hinaus, „da wandelt der milchweiße Pfau wie ein Geſpenſt“ und der Abendſtern „tönt die Dämmerung ſilbern“. Um die Zwielichtſtunde iſt die Natur von wundervoll berückendem Zauber, da iſt ſie nicht ohne Lieblichkeit, doch iſt vielleicht ihre Beſtimmung nur, uns die Ausſprüche der Dichter zu erläutern. Komm! Wir haben lange genug geplaudert.

Feder, Pinsel und Gift

Eine Studie in Grün

Man hat gegen Künstler und Schriftsteller immer den Vorwurf erhoben, daß sie der Ganzheit, der Rundung des Wesens ermangeln. Dies muß auch notwendigerweise als Regel gelten. Eben die Konzentration des visionären Blicks, die Energie des Strebens, die das künstlerische Temperament kennzeichnet, schließt eine gewisse Begrenztheit in sich. Wer in die Schönheit der Form versunken ist, dem scheint nichts anderes von Belang. Doch gibt es viele Ausnahmen von dieser Regel. Rubens hat als Gesandter gewirkt, Goethe als Staatsminister, Milton als Cromwells lateinischer Sekretär. Sophokles hatte in seiner Vaterstadt ein bürgerliches Amt inne. Die Humoristen, Essayisten und Erzähler des modernen Amerika haben, so scheint es, vor allem den einen Lieblingswunsch, diplomatische Vertreter ihres Landes zu werden; und Charles Lambs Freund, Thomas Griffiths Wainewright, von dem diese kurzen Memoiren handeln, besaß ein außerordentlich künstlerisches Temperament und hat gleichwohl noch andern Mächten als der Kunst gedient: er war nicht bloß ein Poet und Maler, ein Kunstkritiker und Antiquar, ein Prosaschriftsteller, ein Liebhaber schöner Dinge und ein Dilettant in allen anmutigen Künsten, sondern auch ein Fälscher von mehr als alltäglichen Gaben; überdies hat er als geschickter, verschwiegener Giftmischer weder in unsrer, noch in früherer Zeit einen Rivalen gefunden.

Dieser merkwürdige Mann, der mit „Feder, Pinsel und Gift", wie ein großer Dichter unserer Tage sehr hübsch von ihm sagte, so wundervoll umzugehen wußte, wurde in Chiswick im Jahre 1794 geboren. Sein Vater war der Sohn eines ausgezeichneten Rechtsanwalts an Grays Inn und

Hatton Garden. Seine Mutter war die Tochter des berühmten Dr. Griffiths, des Herausgebers und Begründers der „Monthly Review“. Dieser hatte sich auch mit Thomas Davies, dem berühmten Buchhändler, — von dem Johnson sagte, er sei kein Buchhändler, sondern ein Gentleman, der sich mit dem Verkaufe von Büchern abgebe, — dem Freunde Goldsmiths und Wedgwoods, einer der namhaftesten Persönlichkeiten seiner Tage, zu einem andern literarischen Unternehmen vereinigt. Mrs. Wainewright starb bei seiner Geburt, kaum einundzwanzig Jahre alt. In einem Nachruf, der nach ihrem Tode im „Gentlemans Magazine“ erschien, wird von ihrem „liebenswürdigen Charakter und ihren zahlreichen Fähigkeiten“ gesprochen; der Verfasser fügt artig bei: „Man sagt, sie habe die Schriften Lockes besser als irgendeiner unsrer Zeitgenossen verstanden.“ Waine-wrights Vater überlebte seine junge Frau nicht lange; das Kind ward aller Wahrscheinlichkeit nach beim Großvater erzogen. Später, nach der Eltern Tod, im Jahre 1803, übernahm sein Oheim, den er später vergiftete, die Erziehung. Seine Knabenjahre verbrachte er in Linden House zu Turnham Green, einem jener schönen Wohnhäuser aus der Zeit König Georgs, die leider durch das Eindringen der vorstädtischen Bauunternehmer verdrängt worden sind. Seinen lieblichen Gärten und wohlbestandenem Park verdankt er die einfache und leidenschaftliche Liebe für die Natur, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet, und die ihn für die intime Wirkung der Dichtungen Wordsworths so besonders empfänglich gemacht hat. Zur Schule ging er in der Anstalt Charles Burneys in Hammersmith. Burney war der Sohn des Musikhistorikers und ein naher Verwandter des künstlerisch begabten Jungen, der bestimmt war, sein berühmtester Schüler zu werden. Er scheint ein recht gebildeter Mann gewesen zu sein; in späteren Jahren hat Mr. Waine-

wright oft von ihm als einem Philosophen, Archäologen und ausgezeichneten Lehrer mit Liebe gesprochen. Er war ein Lehrer, der auf die intellektuelle Ausbildung besondern Wert legte, aber dabei doch nicht die Wichtigkeit früher moralischer Schulung übersah. Unter der Leitung Burneys hat er zuerst sein künstlerisches Talent entwickelt, und Mr. Hazlitt erzählt uns, ein Skizzenbuch, dessen er sich in der Schule bediente, sei noch vorhanden und bekunde bedeutendes Talent und natürliches Empfinden. Die Malerei war in der Tat die erste Kunst, die ihn bezaubert hat. Erst viel später kam er auf den Gedanken, durch die Feder oder das Gift den Ausdruck seines Wesens zu finden.

Vorher jedoch scheint er durch knabenhafte Träume von der Romantik und Ritterlichkeit des Soldatenlebens angelockt und Gardist geworden zu sein. Aber das sorglose und ausschweifende Leben seiner Gefährten vermochte das verfeinerte künstlerische Temperament des Mannes, der zu anderen Dingen bestimmt war, nicht zu befriedigen. Er wurde bald des Dienstes überdrüssig. „Die Kunst", erzählt er in Worten, die uns durch ihre leidenschaftliche Aufrichtigkeit und ihre eigentümliche Glut noch immer bewegen, „die Kunst berührte den Abtrünnigen; durch ihre reine und hohe Macht klärten sich die schädlichen Nebel; mein Gefühl, welk, überhitzt und trüb geworden, erhob sich zu kühler, neuer Blüte, einfach und herrlich für den, der einfältigen Herzens war." Doch es war nicht die Kunst allein, die solche Veränderungen bewirkte. „Die Schriften Wordsworths", fährt er in seiner Erzählung fort, „haben viel zur Klärung jenes trüben Wirbels beigetragen, der bei solchen Wandlungen notwendigerweise zu entstehen pflegt. Ich habe über diesen Schriften Tränen des Glücks und der Dankbarkeit vergossen." Er schied also aus dem Heer mit seinem rauhen Lagerleben und den derben Gesprächen der Offiziersmessen. Er kehrte

nach Linden House zurück, ganz erfüllt von dem neu gewonnenen Enthusiasmus für höhere Bildung. Eine schwere Krankheit, die ihn, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, „wie ein Tongefäß zerbrach", streckte ihn eine Zeitlang nieder. So wenig Bedenken er trug, andern Schmerz zuzufügen, sein eigener überzarter Organismus war für Schmerzen sehr empfindlich. Er bebte vor dem Schmerz, als vor einer Gewalt, die unser menschliches Leben stört und lähmt; er ist allem Anschein nach durch das schreckliche Tal der Melancholie gewandert, aus dem so viele große, vielleicht größere Geister nicht mehr den Ausweg gefunden haben. Doch er war jung — er zählte nicht mehr als fünfundzwanzig Jahre —, er tauchte bald aus den „toten schwarzen Wassern", wie er diesen Zustand nannte, empor, empor in die freiere Luft humanistischer Bildung. Von seiner Krankheit, die ihn an das Tor des Todes geführt hatte, genesen, faßte er den Plan, der Literatur als Kunst zu leben. „Mit John Woodvill rufe ich aus," schreibt er, „in einem solchen Element sich zu bewegen, Treffliches zu schaun, zu hören, niederzuschreiben, das wäre ein göttliches Leben!"

„Wer so des Lebens tiefste Fülle schlürft,
Wird von des Todes Schatten kaum gestreift."

Man vermag sich dem Eindruck nicht zu entziehn: so äußert sich wirkliche Leidenschaft für die Literatur. „Treffliches zu schaun, zu hören, niederzuschreiben," das war sein Bestreben.

Scott, der Herausgeber des „London Magazine", gewonnen durch das Genie des jungen Mannes, oder unter dem Einfluß des seltsamen Zaubers, den er auf jeden, der ihn kennen lernte, ausübte, forderte Wainewright auf, eine Reihe von Artikeln über künstlerische Fragen zu verfassen. Unter einigen phantastischen Pseudonymen begann er daraufhin, an der Literatur der damaligen Zeit mitzuwirken. Janus

Wetterhahn, Egomet Bonmot und Van Vinkvooms, so hießen manche der grotesken Masken, unter denen er seinen Ernst verbarg oder seinen leichten Sinn verhüllte. Eine Maske sagt uns mehr als ein Gesicht. Diese Vermummungen haben seine Persönlichkeit vertieft. In unglaublich kurzer Zeit scheint er sich durchgesetzt zu haben. Charles Lamb spricht von dem „lieben fröhlichen Wainewright, dessen Prosa ersten Ranges sei", wir hören, daß er Macready, John Forster, Maginn, Talfourd, Sir Wentworth Dilke, den Dichter John Clare und andere zu einem petit-dîner einlud. Wie Disraeli faßte er den Vorsatz, die Stadt durch sein Dandytum in Aufregung zu bringen, und seine wundervollen Ringe, seine antiken Gemmen, die ihm als Busennadeln dienten, seine mattzitronenfarbenen Glacéhandschuhe waren sehr wohl bekannt; Hazlitt betrachtete sie sogar als Zeichen des Beginns eines neuen literarischen Stils. Seine vollgelockten Haare, die schönen Augen, seine vornehmen weißen Hände ließen ihn sogleich als einen Mann erscheinen, der sich auf gefährliche und entzückende Weise von den anderen unterschied. Er hatte manches von dem Wesen Lucien de Rubemprés in der Erzählung Balzacs. Zuweilen erinnert er uns an Julien Sorel. De Quincey lernte ihn einmal kennen. Es war bei einem Diner bei Charles Lamb. „In der Gesellschaft — es waren lauter Schriftsteller — saß ein Mörder", so erzählt er uns, und er schildert, wie er an diesem Tage sich unpaß fühlte, so sehr, daß ihm die Gesichter von Männern und Frauen Widerwillen erregten, und wie er doch nicht umhin konnte, mit lebhaftem Interesse über den Tisch auf den jungen Schriftsteller zu blicken, dessen affektiertes Gehaben so viel unaffektiertes Gefühl zu verhüllen schien. Er grübelt dann weiter, „wie sehr sein Interesse gewachsen" und dadurch seine Stimmung umgewandelt worden wäre, wenn er gewußt hätte, welches furchtbaren Verbrechens

jener Gast, dem Lamb so viel Aufmerksamkeit schenkte, sich schon damals schuldig gemacht hatte.

Sein Lebenswerk ordnet sich in natürlicher Weise in drei Abschnitte, die Swinburne aufgestellt hat, und man kann zum Teil zugeben, daß er, wenn wir das, was er in der Kunst des Vergiftens geleistet hat, beiseite setzen, uns kaum etwas hinterlassen hat, was seinen Ruhm rechtfertigt.

Doch ist es nur Art des Philisters, eine Persönlichkeit mit dem gemeinen Maßstabe der Leistung zu messen. Dieser junge Dandy wollte lieber jemand sein, als etwas vollbringen. Er erkannte, daß das Leben selbst eine Kunst ist und seine Stilformen hat, genau wie die Künste, die das Leben auszudrücken versuchen. Doch ist auch sein Lebenswerk nicht ohne Interesse. William Blake erzählt uns, er habe vor einem seiner Bilder verweilt und habe es „sehr schön" gefunden. Seine Essays haben viel von dem, was später verwirklicht worden ist, gewissermaßen vorweggenommen. Er hat manches, das mit der modernen Kultur nur beiläufig zusammenhängt, von vielen aber als das Wesentliche betrachtet wird, voraus empfunden. Er schreibt über die Gioconda und über Dichter der französischen Frühzeit und über die italienische Renaissance. Er liebt griechische Gemmen und persische Teppiche, Elisabethanische Übersetzungen von Amor und Psyche und der Hypnerotomachia, Bucheinbände und erste Ausgaben und weitgerandete Abzüge. Er hat einen sehr feinen Sinn für den Wert einer schönen Umgebung und wird nicht müde, die Räume zu beschreiben, worin er wohnte oder gern gewohnt hätte. Er besaß jene seltsame Vorliebe für das Grün, die stets, wenn sie bei einzelnen auftritt, ein feines künstlerisches Temperament bekundet, bei Völkern jedoch eine gewisse Schlaffheit oder vielleicht gar den Niedergang der Moral ankündigen soll. Wie Baudelaire liebte er die Katzen sehr; er war, wie

Gautier, von dem „süßen Marmorungeheuer", dem zweigeschlechtigen, das wir noch jetzt in Florenz und im Louvre sehn, entzückt.

In seinen Schilderungen und seinen Winken für die dekorative Kunst findet sich allerdings manche Bemerkung, die bezeugt, daß auch er sich nicht völlig vom falschen Geschmack seiner Zeit frei zu machen wußte. Doch es ist klar, daß er einer der ersten war, die erkannten, worauf es beim ästhetischen Eklektizismus hauptsächlich ankommt, nämlich auf das Zusammenklingen alles wirklich Schönen, völlig unabhängig von Zeit, Ort, Schule oder Manier. Er erkannte, daß wir beim Ausschmücken eines Zimmers, das ein Raum zum Bewohnen, nicht zur Parade sein soll, keineswegs die Vergangenheit mit archäologischer Genauigkeit wiederherstellen müssen. Wir sollen uns auch nicht mit dem Gefühl, zu peinlicher historischer Genauigkeit verpflichtet zu sein, beschweren. Seine künstlerische Empfindung hatte da völlig recht. Alles Schöne gehört der nämlichen Zeit an.

Und so finden wir in seiner eigenen Bücherei, wie er sie schildert, die zarte tönerne griechische Vase mit ihren minutiös gemalten Figuren und dem matten *ΚΑΛΟΣ*, in feinen Linien darauf gezeichnet; dahinter hängt ein Stich nach der „Delphischen Sibylle" Michel Angelos oder der „Pastorale" Giorgiones. Hier ein Stück einer florentinischen Majolika, dort eine rote Lampe aus einem römischen Grab. Auf dem Tisch liegt ein Stundenbuch „in einer Hülle aus gediegenem, vergoldetem Silber, geschmückt mit anmutigen Sinnbildern und mit kleinen Brillanten und Rubinen besetzt"; dicht daneben hockt ein kleines häßliches Ungeheuer, etwa ein Lar, ausgegraben auf den sonnigen Gefilden des korngesegneten Sizilien. Einige dunkle antike Bronzen kontrastieren „mit dem blassen Schimmer zweier edler Christi-Kruzifixi, deren einer in Elfenbein geschnitten, der andere in Wachs modelliert

ist". Er besitzt seine mit Edelsteinen gezierten Präsentierteller, seine zarte Louis-Quatorze-Bonbonniere mit einem Miniaturbilde Petitots, seine hoch gepriesenen „Filigran-Teekannen aus braunem Biskuit", seine zitronenfarbene Saffian-Briefschatulle, seinen „pomonagrünen" Stuhl.

Man kann sich ihn vorstellen, wie er inmitten seiner Bücher, Abgüsse und Stiche daliegt, ein wahrer Kunstliebhaber und feiner Kenner, wie er seine erlesene Sammlung von Marc Antonios und sein „Liber Studiorum" Turners, das er sehr warm bewunderte, durchblättert, oder mit einem Vergrößerungsglas einige seiner antiken Gemmen und Kameen prüft, „den Kopf Alexanders auf einem doppelschichtigen Onyx", oder „jenes herrliche altissimo relievo auf Karneol, den Jupiter Agiochus". Er war stets ein besonderer Liebhaber von Stichen und gibt einige sehr nützliche Winke über die besten Methoden zum Anlegen einer Sammlung. Doch verlor er niemals, wie sehr er auch die moderne Kunst zu schätzen wußte, den Blick für die Bedeutung der Reproduktionen der großen Meisterwerke der Vergangenheit. Seine Bemerkungen über den Wert der Gipsabgüsse sind ganz bewundernswert.

Als Kunstkritiker beschäftigte er sich vor allem mit den Gesamteindrücken, die durch ein Kunstwerk hervorgerufen werden, und sicherlich liegt der Anfang aller ästhetischen Kritik darin, daß man seine persönlichen Impressionen ausdrückt. Abstrakte Erörterungen über das Wesen der Schönheit waren nicht seine Sache. Die historische Methode, die seitdem so reiche Frucht zutage gefördert hat, war seiner Zeit noch fremd, doch ließ er nie die große Wahrheit aus den Augen, daß sich die Kunst zunächst weder an den Intellekt noch an die Gefühle, sondern nur an das künstlerische Temperament wendet. Er führt mehr als einmal aus, daß dieses Temperament, dieser „Geschmack", wie er es nennt, unbewußt

durch den innigen Kontakt mit Meisterwerken gebildet und gereift wird und sich endlich zu einer Art treffenden Urteils entwickelt. Allerdings gibt es in der Kunst, ebenso wie in der Kleidung Moden, und vielleicht vermag niemand, sich vom Einfluß der Gewohnheit und der Neuheit ganz zu befreien. Er wenigstens vermochte dies nicht; er bekennt freimütig, wie schwer es halte, die richtige Meinung über das Werk eines Zeitgenossen zu gewinnen. Aber im ganzen, muß man sagen, war sein Geschmack trefflich und gesund. Er bewunderte Turner und Constable zu einer Zeit, wo diese Künstler noch nicht so sehr wie heutzutage im Mund der Leute waren. Er erkannte, daß die höchst entwickelte Landschaftskunst mehr als „bloßen Fleiß und genaues Kopieren" voraussetze. Über Cromes „Heideszene bei Norwich" bemerkt er: Diese Darstellung bekundet, „wie sehr die genaue Beobachtung der Elemente in ihren wilden Stimmungen einem höchst uninteressanten Fleck Landes zugute kommt". Über die typische Landschaftsmalerei seiner Tage sagt er, sie sei einfach eine Aufzählung von Tal und Hügel, Baumstümpfen, Buschwerk, Wasser, Matten, Villen und Häusern; kaum mehr als Topographie, etwa ein gemaltes Landkartenwerk, in dem Regenbogen, Schauer, Nebel, Lichtkreise, die Strahlenfülle, die durch zerrissene Wolken bricht, Stürme, das Licht der Sterne, die wertvollsten Hilfsmittel für den wirklichen Maler, fehlen. Er hatte einen tiefen Haß gegen alles Allzudeutliche, Gemeinplätzige in der Kunst; er war entzückt, Wilkie bei Tisch zu unterhalten, um die Gemälde Sir Davids aber kümmerte er sich so wenig wie um die Gedichte Crabbes. Der nachahmenden, realistischen Richtung seiner Tage brachte er keine Sympathien entgegen. Er gesteht auch offen, seine große Bewunderung Fuselis wurzle darin, daß dieser kleine Schweizer es nicht für notwendig halte, daß ein Künstler nur das male, was er erblickt. Eigen-

schaften, die er von einem Gemälde verlangte, waren Komposition, Schönheit und Adel der Linie, Reichtum der Farbengebung, Macht der Phantasie. Doch war er andererseits kein Doktrinär. „Ich bin der Ansicht, kein Kunstwerk kann nach anderen Gesetzen, als nach jenen, die aus ihm selbst fließen, beurteilt werden; ob es mit sich im Einklange steht oder nicht, das ist die Frage." Dies ist einer seiner glänzenden Aphorismen. Und seine kritische Beurteilung so verschiedener Künstler wie Landseer und Martin, Stothard und Etty bekundet, daß er es versucht, — um eine jetzt klassisch gewordene Redewendung zu gebrauchen, — „die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich an sich sind".

Gleichwohl fühlt er sich, wie ich früher ausführte, beim Kritisieren der Werke seiner Zeitgenossen nicht ganz in seinem Element. „Das Gegenwärtige", bemerkt er, „bringt mich in eine ähnlich angenehme Verwirrung wie Ariost, wenn man ihn zum erstenmal liest... Das Moderne blendet mich. Ich muß es durch das Fernrohr der Zeit betrachten. Elia klagt, der Wert einer Dichtung im Manuskript sei ihm nicht ganz klar; „der Druck", sagt er treffend, „entscheidet alles". Fünfzig Jahre Abtönung bringen bei einem Gemälde die nämliche Wirkung hervor. Ihm ist es lieber, über Watteau und Lancret, über Rubens und Giorgione, über Rembrandt, Correggio und Michel Angelo zu schreiben; am meisten äußert er sich über griechische Kunst. Die Gotik berührte ihn kaum, aber die klassische und die Renaissancekunst standen ihm stets sehr nahe. Er erkannte sehr wohl, wieviel unsere englische Schule durch das Studium griechischer Vorbilder gewinnen könne; er versäumt es nie, die jungen Studenten auf die im hellenischen Marmor, in der hellenischen Technik schlummernden künstlerischen Möglichkeiten hinzulenken. In seinen Urteilen über die großen italienischen Meister, bemerkte de Quincey, „schien ein Ton

von Aufrichtigkeit und ursprünglicher Empfindungswärme durchzubrechen, wie er nur bei denen sich zeigt, die aus sich selbst, nicht bloß aus Büchern schöpfen". Das höchste Lob, das wir ihm erteilen können, ist, daß er den Versuch wagte, den großen Stil als bewußte Überlieferung wieder neu zu erwecken. Doch er sah wohl ein, daß weder Vorlesungen über Kunst noch Kunstkongresse noch „Projekte zur Förderung der schönen Künste" dieses bewirken können. „Das Publikum", führt er sehr klug und im wahren Geist von Toynbee Hall aus, „muß stets die besten Modelle vor Augen haben."

Wie man von ihm, dem Maler, erwarten durfte, geht er in seiner Kritik sehr oft auf technische Details über. Über Tintorettos Gemälde „St. Georg, die ägyptische Prinzessin vom Drachen befreiend", bemerkt er:

„Das Kleid der Sabra, warm lasiert mit preußischem Blau, hebt sich vom blaßgrünen Hintergrund durch einen roten Schleier ab; die vollen Farbentöne finden gewissermaßen ihren wundervollen Widerhall in den gedämpftpurpurfarbenen Stoffen und dem bläulichen Eisenpanzer des Heiligen; überdies halten der lebhaften Azurdraperie des Vordergrundes die Indigoschatten des wilden Waldes, der das Schloß umhegt, die Wage."

Anderswo spricht er gelehrt über „einen zarten Schiavone mit seinen vielfach durchbrochenen Schattierungen, bunt wie ein Tulpenbeet", über ein „glühendes, durch Morbidezza ausgezeichnetes Porträt des seltenen Maroni". Von einem anderen Bild sagt er, daß es „in seinem Inkarnat weich sei".

In der Regel aber beschäftigt er sich nur mit dem Gesamteindruck eines Werkes. Er versucht, seine Impression in Worte zu übersetzen, gewissermaßen jene Eindrücke literarisch auszuprägen, die Phantasie und Geist empfingen. Er

hat als einer der ersten die sogenannte Kunstschriftstellerei des neunzehnten Jahrhunderts zur Entwicklung gebracht, jene literarische Form, die in Mr. Ruskin und Mr. Browning ihre vollendetsten Vertreter gefunden hat. Seine Schilderung des „Repas Italien“ des Lancret, eines Gemäldes, in dem „ein dunkelgelocktes Mädchen, verliebt in allerlei Schabernack, auf der mit Maßliebchen übersäten Wiese liegt“, ist in mancher Hinsicht äußerst reizvoll. Wir geben hier die Beschreibung der „Kreuzigung“ Rembrandts wieder. Sie ist für seinen Stil äußerst charakteristisch:

„Finsternis — rußige, furchtbare Finsternis — bedeckt die ganze Szene: nur über dem verwunschenen Wald strömt wie durch einen schrecklichen Spalt in der düstern Himmelsdecke eine Regenflut herab, hagelartiges, schmutzgefärbtes Wasser —, grauliches Gespensterlicht verbreitend, ein Licht, noch schauerlicher als die greifbare Nacht. Schon keucht die Erde heftig, schwer! Das dunkle Kreuz erbebt! Die Winde halten an, die Luft steht still — Murmeln, Dröhnen grollt unter ihren Füßen. Aus der ärmlichen Menge fliehn manche bereits den Hügel herab. Die Rosse wittern das nahende Graun, sie werden vor Angst unlenksam. Jäh naht der Augenblick, da, fast zerrissen durch die eigne Schwere, ohnmächtig durch den Verlust des Bluts, das jetzt in Bächen aus seinen geöffneten Adern rieselt, Schläfen und Brust beinahe vom Schweiß ertränkt, die schwarze Zunge ausgedörrt von glühendem Todesfieber, Jesus aufschreit: ‚Ich verdurste!‘ Man hebt den todbringenden Essig zu seinen Lippen empor.

Sein Haupt sinkt, der heilige Leichnam schwankt und fühlt das Kreuz nicht länger. Eine schmale rote Flamme schießt hell durch die Luft und verblaßt. Karmel und Libanon bersten. Das Meer wälzt von den Sandbänken herab schwarz rollende Fluten. Die Erde klafft, Grüfte speien die Leichen

aus. Tote und Lebende werden in unnatürlicher Verbindung durcheinander geschüttelt und rasen durch die heilige Stadt. Neue Schrecken erwarten sie hier. Der Vorhang des Tempels — der undurchdringliche Vorhang — ist vom Scheitel bis zum Fuß geborsten. Jenes furchtbare Heiligtum, das die Mysterien der Hebräer bewahrt — die schicksalsschwere Bundeslade mit ihren Tafeln und dem siebenarmigen Leuchter — wird durch überirdische Flammen der gottverlassenen Menge erschlossen."

„Rembrandt hat diese Skizze niemals gemalt, und das mit vollem Recht. Sie hätte ohne den verwirrenden Schleier der Unbestimmtheit, der unserer Einbildungskraft ein so weites Gebiet eröffnet, beinahe den ganzen Reiz des Geheimnisvollen eingebüßt. Jetzt wirkt sie wie ein Ding aus einer andern Welt. Schwarz gähnt ein Abgrund zwischen uns. Mit den Sinnen ist sie nicht zu fassen. Nur die Seele vermag, ihr zu nahn."

Diese Stelle, „niedergeschrieben in Grauen und Ehrfurcht" — so berichtet der Autor — enthält manches Furchtbare, manches ganz Entsetzliche, aber sie ist nicht ohne eine gewisse rohe Kraft, oder wenigstens nicht ohne eine gewisse rohe Gewalt des Worts. Eben unser Zeitalter, das solcher Kraft ermangelt, sollte sie höchlich zu schätzen wissen. Doch scheint es erfreulicher, zu seiner Beschreibung des Bildes Giulio Romanos „Cephalus und Procris" überzugehn:

„Man sollte die Klagen des Moschus um Bion, den süßen Hirten, lesen, bevor man dieses Gemälde betrachtet, oder man sollte das Gemälde als Vorbereitung für die Klagelieder studieren. Wir finden hier und dort beinah das nämliche dargestellt. Über beide Opfer murmeln die hohen Haine und Wälder der Niederung; die knospenden Blumen hauchen müden Duft; die Nachtigall trauert auf felsigem Gestein, die Schwalbe in lang gewundenen Tälern; die Sa-

tyrn und dunkel verschleierten Faune stöhnen; des Waldes Brunnennymphen zerfließen in Tränen. Schafe und Böcke verlassen ihre Weide; die Dreaden, die gern auf unwegsamen Spitzen senkrechter Felsen klimmen, eilen hernieder von ihren singenden, windumschmeichelten Pinien, Dryaden neigen sich aus den Zweigen der verschlungenen Bäume herab, die Flüsse weinen um die weiße Procris, mit vielen hervorstürzenden Tränen:

‚Den fernhinglänzenden Ozean füllend mit ihrem Laut.‘

Die goldenen Bienen auf dem thymianduftenden Hymettus werden still; das schallende Horn des Geliebten der Aurora wird niemals mehr das kalte Zwielicht auf den Höhen des Berges zerstreun. Der Vordergrund unseres Gemäldes ist ein grasreiches, durch die Sonne verbranntes Gelände, wie gewelltes Land hinansteigend und sich senkend, noch unebener durch die vielen Wurzeln, worin sich der Fuß verfängt, durch Strünke von Bäumen, die vor der Zeit gefällt wurden und die dennoch wieder leichte, grüne Sprößlinge hervortreiben.

Dieses Gelände steigt jäh zur Rechten zu einem dichten Hain empor, den kein Sternenschimmer zu durchdringen vermag; an seinem Eingang sitzt der kummerbetäubte thessalische König. Er hält auf seinen Knien den elfenbeinglänzenden Leib. Vor einem Augenblick hat dieser noch das rauhe Gezweige mit der sanften Stirn geteilt, den Boden mit seinen Dornen und Blumen eifersuchtbeschwingten Schrittes getreten — jetzt liegt dieser Körper da, hilflos schwer, entseelt, kaum daß die spielenden Lüfte das dichte Haar wie im Spotte heben.

Heimlich drängen sich aus dem benachbarten Gehölz erstaunte Nymphen heran, laut schreiend.

‚Und fellumgürtete Satyrn, efeuumwunden stürzen herbei;
Und seltsames Mitleid klinget hervor aus sanfter Schalmei.‘

Laelaps liegt unten in der Tiefe; sein Keuchen bekundet, wie furchtbar schnell der Tod ihn überfällt. Dieser Gruppe gegenüber hält der tugendreiche Eros mit niedergeschlagenen Flügeln den Köcher dem herannahenden Trupp des Waldvolks entgegen, Faunen, Böcken, Ziegen, Satyrn und Satyrweibchen, die ihre Kinder mit zitternden Fingern fester an sich pressen. Von links her traben sie alle heran auf versunkenem Weg zwischen dem Vordergrund und einem felsigen Gemäuer, an dessen niedrigster Erhebung eine Quellnymphe aus ihrer Urne Unglück murmelndes Wasser hervorströmt. Höher und weiter entfernt als die Ephidryas erscheint, die Locken raufend, ein anderes Weib zwischen den weinumhegten Baumpfeilern eines unberührten Hains. Die Mitte des Bildes umfassen schattige Matten, die sich zur Strommündung herabsenken, jenseits dehnt sich die unendliche Macht des strömenden Ozeans. Die rosige Aurora, die Auslöscherin der Sterne, taucht daraus empor und treibt ihre taubesprengten Rosse. Sie peitscht sie wütend zur Eile, die Todesangst ihres Nebenbuhlers zu erspähn."

Würde diese Schilderung sorgsam neu geschrieben, dann wäre sie ganz wundervoll. Der Gedanke, aus einem Gemälde ein Prosagedicht zu formen, ist ausgezeichnet. Ein guter Teil der besten modernen Literatur hat in diesem nämlichen Wunsch seinen Ursprung. In einem sehr häßlichen und empfindlichen Zeitalter borgen die Künste nicht vom Leben, sondern von den Nachbarkünsten.

Auch seine Neigungen waren erstaunlich mannigfaltiger Art. Er interessierte sich zum Beispiel sehr lebhaft für alles, was mit dem Theater zusammenhing. Er betonte sehr oft, man müsse sich bei den Kostümen und den Dekorationen archäologischer Genauigkeit befleißigen. „In der Kunst", bemerkt er in einem seiner Essays, „ist alles, was überhaupt wert ist, daß es getan werde, auch wert, auf richtige Art

getan zu werden." Er führt aus, daß wenn man einmal Anachronismen zulasse, man sehr schwer die Grenze des Erlaubten finde. In der Literatur kämpfte er wie Lord Beaconsfield bei einem bekannten Anlaß, „auf der Seite der Engel". Er war einer der ersten Bewunderer von Keats und Shelley — „des bebend sensitiven und dichterischen Shelley", wie er ihn nennt. Seine Bewunderung für Wordsworth war aufrichtig und tief. Er wußte William Blake völlig zu schätzen. Eine der besten Abschriften der „Songs of Innocence and Experience", die wir überhaupt besitzen, wurde eigens für ihn angefertigt. Er liebte Alain Chartier und Ronsard und die Dramatiker der Elisabethanischen Zeit und Chaucer und Chapman und Petrarka. Für ihn waren alle Künste eins. „Unsere Kritiker", bemerkt er sehr verständig, „scheinen gar nicht zu erkennen, daß Dichtkunst und Malerei dem gleichen Ursprung entfließen, daß jeder wirkliche Fortschritt in der ernsthaften Erforschung der einen Kunst eine entsprechende Vervollkommnung in der anderen zur Folge hat." Und er führt anderswo aus, daß jemand, der Michel Angelo nicht bewundere und dabei von seiner Liebe für Milton schwärme, entweder sich selbst oder seine Zuhörer betrüge. Seinen Mitarbeitern am „London Magazine" bewies er sehr viel Großmut. Er lobte Barry Cornwall, Allan Cunningham, Hazlitt, Elton und Leigh Hunt ganz ohne die spöttische Bosheit eines Freundes. Einige seiner Skizzen über Charles Lamb sind in ihrer Art bewundernswert. Sie entnehmen in echt schauspielerhafter Weise ihren Stil dem Gegenstand:

„Kann ich über dich das mindeste sagen, was nicht alle wissen? Daß du die Fröhlichkeit eines Knaben mit der reifen Kenntnis des Mannes vereintest; daß du ein Herz besaßest, voller Güte wie irgendeins, das uns Tränen ins Auge trieb!

Wieviel Witz bewies er, da er euch mißverstand. Wie geschickt ließ er in die passende Stunde den unpassenden Scherz fließen! Seine Rede war, wenn er sich von Geziertheit fernhielt, selbst bis zur Dunkelheit gedrängt, wie die Sprache jener geliebten Dichter der Elisabethanischen Zeit. Gleich Körnern feinen Goldes breiteten sich seine Aussprüche über weite Flächen. Er hatte wenig für unechten Ruhm übrig, und eine beißende Bemerkung über das ‚Gehaben der Männer von Genie' stand ihm stets zu Gebote. Sir Thomas Brown war einer seiner ‚Busenfreunde', desgleichen Burton und Fuller. In seinen verliebten Launen spielte er mit jener unvergleichlichen Herzogin der vielfachen Parfüms; die tollen Komödien von Beaumont und Fletcher brachten ihm helle Träume. Er ließ, gleichsam aus plötzlicher Inspiration, kritische Lichter darauf fallen; doch ließ man ihn am besten seinen eigenen Weg gehen. Fing ein anderer an, sich über seine Lieblingsdichter zu äußern, dann war er imstande, ihm ins Wort zu fallen, er machte irgendeinen Zusatz, man wußte nicht, ob aus Mißverständnis oder Bosheit. Bei C... bildeten eines Abends jene dramatischen Dichter vor allem das Thema des Gesprächs. Ein Herr X. rühmte die leidenschaftliche Glut, den erlauchten Stil einer Tragödie — ich weiß nicht, welcher —, da unterbrach ihn Elia sogleich mit der Bemerkung: ‚Das war gar nichts, die lyrischen Partien sind das Erhabene gewesen — ja die lyrischen Partien!'"

Eine Seite seiner literarischen Bestrebungen verdient besondere Erwähnung. Man darf sagen, der moderne Journalismus hat ihm so viel wie irgendeinem Mann aus dem Anfange des Jahrhunderts zu danken. Er war der Vorkämpfer des sog. „asiatischen" Stils, er fand sein Ergötzen an malenden Beiworten und pompösen Übertreibungen. Ein Stil, dessen üppiger Glanz den Gegenstand verhüllt —

das ist die Haupterrungenschaft einer sehr wichtigen und viel bewunderten Schule der Artikelschreiber aus der Fleet Street. Janus Wetterhahn hat diese Schule, man darf es behaupten, begründet. Er erkannte auch, daß es nicht schwer fällt, das Publikum für die eigene Persönlichkeit zu interessieren, wenn man nur immer davon redet. So erzählt dieser außerordentliche junge Mann in seinen Zeitungsartikeln der Mitwelt, was er Mittag speist, wo er seine Kleider machen läßt, welcher Weinsorte er den Vorzug gibt, wie es mit seiner Gesundheit bestellt ist — genau, als ob er Wochenchroniken für irgendeine sehr verbreitete Zeitung unserer Tage verfaßte. Besaß auch diese Seite seiner Tätigkeit am wenigsten Wert, so übte sie gleichwohl den sichtbarsten Einfluß. Heutzutage ist ein Publizist ein Mann, der die Öffentlichkeit mit den Details der Ungesetzlichkeiten langweilt, die er in seinem Privatleben verübt.

Wie die meisten künstlerischen Menschen, bekundet er besondere Vorliebe für die Natur. „Drei Dinge", sagt er irgendwo, „sind mir besonders wert: bequem auf einer Höhe zu sitzen, die eine reiche Aussicht beherrscht; im Sonnenglanze ringsum durch dichte Bäume beschattet zu werden; und die Einsamkeit so recht mit dem Bewußtsein zu genießen, daß Menschen in der Nähe sind. Dies alles beschert mir das Land." Er schildert uns, wie er über süß duftenden Ginster wandert und Collins „Ode an den Abend" laut vor sich hin spricht, um den erlesenen Geist des Augenblicks zu erhaschen. Er schildert, wie er sein Antlitz „in ein vom Tau der Mainacht feuchtes Primelbeet drückt"; er erzählt, welche Freude er empfindet, wenn er die sanften Kühe „durch das Zwielicht heimwärts ziehen sieht" und das „entfernte Geläute der Lämmerherden" vernimmt. Eine seiner Redewendungen: „der Polyanthus glühte in seinem kalten Erdenbett wie ein einsames Bild des Giorgione auf einer dunkeln

eichenen Wand", ist für sein Empfinden seltsam bezeichnend. Auch die nachfolgende Bemerkung ist in ihrer Art sehr hübsch —

„Das kurz geschnittene zarte Gras war bedeckt mit Maßliebblüten, sie standen dicht wie die Sterne einer Sommernacht. Das rauhe Gekrächze emsiger Krähen klang, sanfter tönend, ein wenig entfernt, aus einem hohen, düstern Ulmenhain hernieder. Zuweilen wurde die Stimme eines Knaben laut, der die Vögel von den neu besäten Feldern fortscheuchte. Die blauen Tiefen waren dunkel-ultramarin gefärbt. Über den sanften Himmel strich nicht eine Wolke. Nur um seinen Rand flutete ein Streifen des Lichts, ein Nebelhäutchen, dem gegenüber sich das nahegelegene Dorf mit der alten Steinkirche deutlich glänzendweiß abhob. Ich mußte an Wordsworths ‚Verse im März geschrieben' denken."

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß eben der hochgebildete junge Mann, der diese Zeilen niederschrieb und sich für den Einfluß Wordsworths so empfänglich zeigte, zugleich, wie ich in der Einleitung dieser Denkschrift bemerkte, einer der heimlich-verschwiegensten Giftmischer seines Zeitalters gewesen ist. Er berichtet uns nicht, wodurch er zu diesem seltsamen Verbrechen zuerst angeregt wurde. Das Tagebuch, in dem er sorgfältig die Ergebnisse seiner schrecklichen Versuche und das Verfahren, das er anwandte, aufzeichnete, ist uns leider verloren. Selbst in seinen späteren Lebenstagen bewahrte er über dieses Thema völliges Stillschweigen; er zog es vor, über Wordsworths „Ausflug" und „Gedichte, die aus Leidenschaften entspringen", zu plaudern. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß das Gift, dessen er sich bediente, Strychnin gewesen ist. Er verbarg in einem der herrlichsten Ringe, auf die er so stolz war, die er trug, um die feine Modellierung seiner vornehmen Elfenbeinhand hervorzuheben, Kristalle der indischen nux vomica,

eines Giftes, das — so erzählt uns einer seiner Biographen — „beinahe geschmacklos, schwer zu entdecken und fast unendlicher Verdünnung fähig ist". Seiner Mordtaten, berichtet de Quincey, sind mehr gewesen, als man je durch die Gerichtsverhandlungen erfuhr. Das ist gewiß, und einige dieser Morde sind der Aufzeichnung wert. Das erste Opfer war sein Onkel Thomas Griffiths. Er vergiftete ihn im Jahre 1829 in der Absicht, in den Besitz von Linden House, einer Stätte, die er seit jeher sehr liebte, zu gelangen. Im August des nächsten Jahres hat er Mrs. Abercrombie, die Mutter seiner Gattin, im folgenden Dezember die liebliche Helene Abercrombie, seine Schwägerin, vergiftet. Das Motiv des Mordes der Mrs. Abercrombie steht nicht ganz fest. Er hat die Tat vielleicht aus einer Laune begangen, oder um irgendein fürchterliches Machtgefühl, das in ihm lebte, zu befriedigen, oder weil sie Argwohn gegen ihn hatte, oder vielleicht aus gar keinem bestimmten Grund. Was jedoch Helene Abercrombie betrifft, so haben er und seine Gattin diesen Mord verübt, um eine Summe von ungefähr 18 000 Pfund Sterling zu erlangen; sie hatte nämlich ihr Leben bei verschiedenen Gesellschaften um diese Summe versichert. Die näheren Umstände waren die folgenden. Am 12. Dezember reiste er in Gesellschaft seiner Frau und seines Kindes von Linden House nach London und bezog in der Conduit Street, Regent Street Nr. 12, eine Wohnung. In ihrer Begleitung befanden sich die beiden Schwestern Helene und Madeleine Abercrombie. Am Abend des 14. besuchten sie gemeinsam das Theater, beim Abendessen fühlte sich Helene unwohl. Den Tag darauf erkrankte sie ernstlich, und Dr. Locock aus Hanover Square wurde an ihr Lager berufen. Sie lebte noch bis Montag, den 20. An diesem Tage brachte ihr nach der Morgenvisite des Arztes Mr. und Mrs. Wainewright ein vergiftetes Gelee; dann machten sie

einen Spaziergang. Nach ihrer Rückkehr war Helene Abercrombie bereits eine Leiche. Sie war ungefähr zwanzig Jahre alt, ein schlankes, anmutiges, hellblondes Mädchen. Eine sehr reizende rötliche Kreidezeichnung von der Hand ihres Schwagers ist noch vorhanden; sie bekundet, wie sehr sein künstlerischer Stil damals von Sir Thomas Lawrence beeinflußt ward, einem Maler, für dessen Art er stets große Bewunderung hegte. De Quincey meint, Mrs. Wainewright sei in Wahrheit nicht Mitwisserin des Mordes gewesen. Hoffen wir, daß sie es nicht war. Das Verbrechen sollte in der Einsamkeit und ohne Helfershelfer bleiben.

Die Versicherungsgesellschaften ahnten wohl den wahren Zusammenhang der Dinge und lehnten die Auszahlung der Police ab, wobei sie sich auf gewisse fachtechnische Mängel stützten: die Deklaration sei falsch gewesen, auch seien die Prämien nicht eingezahlt worden. Mit erstaunlichem Mut brachte nunmehr der Giftmischer eine Klage beim Gerichtshofe von Chancery wider die „Imperial Company" ein; vereinbart wurde, daß ein Urteilsspruch alle Fälle erledigen solle. Das Gericht gelangte fünf Jahre lang zu keinem Ergebnis, endlich wurde nach einer entgegengesetzt lautenden Entscheidung das Urteil zugunsten der Gesellschaft gefällt. Der Richter in dieser Angelegenheit war Lord Abinger. Egomet Bonmot war durch Mr. Erle und Sir William Follet vertreten; für die Gegenseite erschienen der Kronanwalt und Sir Frederick Pollock. Der Kläger war unglücklicherweise außerstande, bei einem der Gerichtstage anwesend zu sein. Die Weigerung der Gesellschaft, ihm die 18 000 Pfund Sterling zu bezahlen, hatte ihn in höchst peinliche pekuniäre Schwierigkeiten gestürzt. In der Tat, wenige Monate nach der Ermordung der Helene Abercrombie war er schuldenhalber in den Straßen Londons in dem Augenblick verhaftet worden, wo er der hübschen Tochter eines

seiner Freunde eine Serenade darbrachte. Über diese Schwierigkeiten kam er allmählich hinweg, doch hielt er es bald für geratener, bis zu dem Augenblick, wo mit seinen Gläubigern ein Übereinkommen getroffen wäre, zu verschwinden. Er begab sich also nach Boulogne, um dem Vater der erwähnten jungen Dame einen Besuch abzustatten; während seines Aufenthalts daselbst überredete er ihn, sein Leben bei der Pelican Company um den Betrag von 3000 Pfund Sterling zu versichern. Kaum waren die notwendigen Förmlichkeiten erfüllt, kaum war die Police ausgestellt, so schüttete er ihm einige Strychninkristalle in den Kaffee, während sie eines Abends nach dem Speisen zusammensaßen. Durch diese Tat gewann er keinerlei materiellen Vorteil. Seine Absicht war nur, sich an der Gesellschaft, die es als erste abgelehnt hatte, ihm den Lohn seines Verbrechens auszubezahlen, zu rächen. Sein Freund starb am darauffolgenden Tag vor seinen Augen. Er reiste von Boulogne plötzlich ab, um Skizzen der malerischen Gegenden der Bretagne anzufertigen. Er war dann eine Zeitlang der Gast eines alten französischen Edelmannes, der ein wundervolles Landhaus bei St. Omer besaß. Von hier aus begab er sich nach Paris; dort hielt er sich einige Jahre auf und führte, wie die einen sagen, ein üppiges Leben, die anderen meinen, „er sei mit dem Gift in der Tasche umhergeschlichen und von allen, die ihn kannten, gefürchtet worden". Im Jahre 1837 kehrte er heimlich nach England zurück. Ein seltsamer Zauber hatte seine Schritte in die Heimat gelenkt. Er folgte einer geliebten Frau.

Es war im Monat Juni, er hielt sich eben in einem der Hotels von Covent Garden auf. Sein Wohnzimmer war zu ebener Erde, er hatte vorsichtigerweise die Vorhänge herabgelassen, um nicht gesehen zu werden. Er hatte nämlich vor dreizehn Jahren, zu jener Zeit, wo er seine erlesene Samm-

lung von Majoliken und Marc Antonios anlegte, die Namen einiger seiner Kuratoren gefälscht, um solcherart in den Besitz einer Summe Geldes zu gelangen, die ihm seine Mutter hinterlassen hatte. Er wußte, daß dieser Betrug entdeckt worden war und daß er durch seine Rückkehr nach England sein Leben gefährde. Trotzdem kehrte er zurück. Soll man sich darüber wundern? Ich sagte, jene Frau war sehr schön, und überdies liebte sie ihn nicht.

Er wurde bloß durch Zufall entdeckt. Ein Lärm auf der Straße entfachte seine Aufmerksamkeit. Er zog in seinem künstlerischen Interesse am modernen Leben einen Augenblick den Vorhang auf. Da rief jemand: „Da ist Wainewright, der Fälscher!" Es war Forrester, der Geheimpolizist.

Am 5. Juli ward er nach Old Bailey geschafft. Der folgende Bericht über den Prozeß erschien in der „Times":

„Vor den Richtern Mr. Vaughan und Mr. Baron Alderson stand Thomas Griffiths Wainewright, ein Mann von zweiundvierzig Jahren — er trägt einen Schnurrbart und macht den Eindruck eines Gentlemans —, unter der Anklage der Fälschung einer Vollmacht über einen Betrag von 2259 Pfund Sterling. Seine Absicht war, den Generaldirektor und die Gesellschaft der Bank von England zu betrügen.

Die Anklage wider den Häftling umfaßte fünf Punkte. Der Angeklagte erklärte sich beim Verhör vor Mr. Sergeant Arbin im Laufe des Vormittags in sämtlichen Punkten für nichtschuldig. Dem Gerichtshof gegenüber bat er, seine früheren Angaben widerrufen zu dürfen; er bekannte sich in zwei Punkten nebensächlicher Natur für schuldig.

Der Anwalt der Bank führte aus, es seien noch drei Anklagepunkte vorhanden, die Bank beharre aber nicht darauf, daß Blut fließe. Daher wurde die Verurteilung nur in bezug auf die beiden weniger wichtigen Fakten ausge-

ſprochen. Die Verhandlung ſchloß damit, daß der ‚Recorder' das Urteil verkündete, wonach über den Angeklagten die Strafe der Deportation auf Lebensdauer verhängt wurde."

Man brachte ihn nach Newgate zurück, damit er ſich hier für den Transport in die Kolonien vorbereite. In einem der Eſſays aus ſeiner erſten Zeit findet man eine ſeltſame Stelle, in der Wainewright ſich vorſtellt, er liege, ein zum Tode Verurteilter, im Kerker, weil er der Verſuchung nicht habe widerſtehen können, einige Marc Antonios aus dem Britiſchen Muſeum zur Vervollſtändigung ſeiner Sammlung zu ſtehlen. Das Urteil, das ihn jetzt traf, bedeutete für einen Menſchen ſeiner Kultur gewiſſermaßen den Tod. Er beklagte ſich darüber zu Freunden bitterlich und bemerkte, wie manche denken werden, nicht ohne Grund, das Geld ſei tatſächlich ſein eigen geweſen, da es ihm von ſeiner Mutter beſtimmt geweſen ſei. Ferner ſei die Fälſchung, wie ſie nun einmal vorlag, vor dreizehn Jahren begangen worden. Dieſer Umſtand bilde zumindeſt, um ſeinen Ausdruck zu gebrauchen, eine „Circonstance attenuante". Die Fortdauer der Perſönlichkeit iſt ein ſehr ſubtiles Problem der Metaphyſik, und unſer engliſches Geſetz löſt dieſes Problem ohne Frage auf ſehr rohe und einfache Art. Es liegt aber ein dramatiſches Moment in der Tatſache, daß dieſe ſchwere Strafe um einer Miſſetat willen über ihn verhängt wurde, die keineswegs ſein ärgſtes Verbrechen war, wenn man ſeinen verhängnisvollen Einfluß auf die moderne journaliſtiſche Proſa bedenkt.

Während ſeines Aufenthalts in dieſem Gefängnis trafen ihn zufällig Dickens, Macready und Hablot Browne. Sie hatten eben einen Rundgang durch die Londoner Gefängniſſe gemacht, um künſtleriſche Anregungen zu gewinnen, und in Newgate wurden ſie plötzlich Wainewrights gewahr. Er blickte ſie, wie uns Forſter erzählt, trotzig an, doch war

Macready „entsetzt, einen Mann, den er in früheren Jahren intim gekannt, bei dem er gespeist hatte, in ihm zu erkennen".

Andere waren neugieriger; so kam es, daß seine Zelle kurze Zeit hindurch ein Treffpunkt der feinen Welt wurde. Viele Schriftsteller besuchten ihren alten Kameraden von der Feder. Er war aber keineswegs mehr der frohgemute Janus, den Charles Lamb bewundert hatte. Er scheint ganz und gar zum Zyniker geworden zu sein. Dem Agenten einer Versicherungsgesellschaft, der ihn eines Nachmittags besuchte und meinte, jetzt sei der gelegene Augenblick zu Bemerkungen von der Art wie „das Verbrechen sei doch eine verfehlte Spekulation", antwortete er: „Sir! Ihr Geschäftsleute spekuliert und wartet das Ergebnis eurer Spekulationen ab. Einigen ist Erfolg beschieden, andere mißglücken. Meine Spekulationen sind zufälligerweise fehlgeschlagen. Ihre haben Erfolg gehabt. Das ist, mein Herr, der einzige Unterschied zwischen Ihnen, der Sie mich besuchen, und mir. Doch möchte ich Ihnen sagen, daß eins mir bis zum Schluß gelungen ist. Ich bin mein ganzes Leben entschlossen gewesen, mich als Gentleman zu zeigen. Das habe ich stets getan. Und das tue ich noch. An diesem Ort ist es Brauch, daß der Reihe nach jeden Insassen die Verpflichtung trifft, am Morgen die Zelle rein zu fegen. Meine Zellenmitbewohner sind ein Maurer und ein Straßenfeger, aber sie reichen mir niemals den Besen!" Als ihm ein Freund den an Helene Abercrombie verübten Mord vorwarf, zuckte er mit den Achseln und sagte: „Jawohl, es war fürchterlich, eine solche Tat zu begehen, aber sie hatte sehr dicke Fußknöchel."

Von Newgate wurde er auf das Schiffsgefängnis nach Portsmouth gebracht und von hier auf der „Susanna" mit dreihundert anderen Verbrechern nach Vandiemensland transportiert. Die Reise scheint ihm furchtbar gewesen zu

sein. In einem Brief an einen Freund beklagt er sich bitter über den Schimpf, der ihm, einem Genossen von Dichtern und Künstlern, dadurch angetan werde, daß man ihn mit Bauernlümmeln zusammenpferche. Daß er seine Gefährten mit einem solchen Ausdruck bezeichnete, darf uns nicht wundernehmen. Das Verbrechen entsteht in England selten aus schlechter Veranlagung. Sein Motiv ist beinahe stets der Hunger. Vermutlich war an Bord nicht ein sympathischer Zuhörer, nicht einmal eine psychologisch interessante Natur.

Seine Kunstliebe jedoch verließ ihn trotz alledem keinen Augenblick. In Hobart Town richtete er sich ein Atelier ein und begann auch wieder mit dem Skizzieren und dem Porträtmalen. Sein Gespräch, seine Manieren scheinen an Reiz nichts verloren zu haben. Auch die Gewohnheit des Vergiftens gab er nicht auf. Man berichtet von zwei Fällen, wo er den Versuch unternahm, Leute, die ihn beleidigt hatten, aus dem Weg zu räumen. Doch scheint seine Hand ihre Geschicklichkeit eingebüßt zu haben. Beide Versuche sind ihm vollkommen mißlungen. Im Jahre 1844 überreichte er, da ihm die gesellschaftlichen Zustände Tasmaniens durchaus nicht behagten, dem Gouverneur des Distrikts, Sir John Eardley Wilmot, eine Bittschrift um einen Entlassungsschein. Er bemerkt darin über sich selbst, er werde von Gedanken gequält, die nach Form und Gestaltung verlangten, es sei ihm hier ganz unmöglich, sein Wissen zu vermehren und sich in der Kunst der nutzbringenden oder auch nur gefälligen Rede zu üben. Sein Bittgesuch ward jedoch abgeschlagen, und der Genosse Coleridges fand darin seinen Trost, daß er jene wundervollen „Paradis Artificiels" niederschrieb, in deren Geheimnis nur die Opiumesser ganz eindringen. Im Jahre 1852 starb er an einem Schlaganfall; er hatte keinen anderen Gefährten um sich, als eine Katze, für die er besondere Liebe hegte. Seine Verbrechen scheinen

auf seine Kunst ganz außerordentlich eingewirkt zu haben. Sie gaben seinem Stil ein streng persönliches Gepräge; eine Eigentümlichkeit, deren seine Erstlingswerke ermangelten. In einer Anmerkung zu der Lebensbeschreibung von Dickens erwähnt Forster, daß Lady Blessington von ihrem Bruder, dem Major Power, der eine militärische Stellung in Hobart Town einnahm, ein Ölporträt einer jungen Dame von Wainewrights klugem Pinsel erhalten habe. Man sagt, „er habe den Versuch gemacht, dem Bildnis eines hübschen, kindlichen Mädchens Züge seiner eigenen Verruchtheit zu geben". Zola berichtet uns in einer seiner Novellen von einem jungen Mann, der einen Mord begangen hat und sich dann der Kunst zuwendet; er malt impressionistische Porträte sehr ehrenhafter Leute in einem grünlichen Ton, und alle haben merkwürdige Ähnlichkeit mit seinem Opfer. Die Entwicklung von Wainewrights Stil scheint mir weit mehr und weit Subtileres zu besagen. Man kann sich sehr wohl eine starke Persönlichkeit vorstellen, die aus der Sünde emporgewachsen ist.

Diese seltsame, berückende Persönlichkeit, die vor einigen Jahren das literarische London geblendet und im Leben und in unserem Schrifttum so glänzend debutiert hat, ist ohne Zweifel ein sehr fesselndes Problem wert. W. Carew Hazlitt, sein jüngster Biograph, dem ich eine Reihe von Tatsachen dieser Denkschrift verdanke — sein kleines Buch ist wirklich in seiner Art ganz unschätzbar —, vertritt die Meinung, Wainewrights Leidenschaft für Kunst und Natur seien nur affektiert gewesen; andere haben ihm alles literarische Können abgesprochen. Diese Ansicht scheint mir durchaus falsch oder wenigstens irrig. Daß jemand ein Giftmischer ist, spricht noch nicht gegen seine Prosa. Bürgerliche Tugenden bilden nicht die wahre Grundlage der Kunst, sie können nur Künstlern zweiten Ranges zur Reklame dienen.

Mag sein, daß de Quincey Wainewrights kritisches Können zu hoch gewertet hat. Ich kann die Bemerkung abermals nicht unterdrücken, daß in den Werken, die er veröffentlichte, sich manche zu alltägliche, zu gemeinplätzige Wendung findet, die — im übeln Sinn des übeln Wortes — allzu journalistisch klingt. Hier und da drückt er sich außerordentlich vulgär aus, auch ermangelt er stets der Selbstzucht des echten Künstlers. Allein, wir müssen für einige seiner Fehler die Zeit, in der er lebte, zur Verantwortung ziehn; wie dem auch sei, eine Prosa, die Charles Lamb „prächtig" nannte, ist nicht ohne historisches Interesse. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß er wirkliche Liebe für Kunst und Natur empfunden hat. Es gibt keinen wesentlichen Zwiespalt zwischen Kultur und Verbrechen. Wir können nicht die ganze Weltgeschichte zu dem Zweck umschreiben, um unserer moralisierenden Empfindung, wie die Welt sein sollte, Genüge zu tun.

Natürlich steht er unserer Zeit viel zu nahe, als daß man über ihn ein rein künstlerisches Urteil gewinnen könnte. Es ist unmöglich, ein heftiges Vorurteil gegen einen Mann zu unterdrücken, der Lord Tennyson oder Mr. Gladstone hätte vergiften können. Doch vermöchten wir sehr wohl zu einer vorurteilslosen Beurteilung seiner Stellung und seines Werts zu gelangen, hätte er nur ein anderes Kleid getragen und eine andere Sprache gesprochen als wir, hätte er im Rom der Kaiserzeit oder der italienischen Renaissance oder im Spanien des siebzehnten Jahrhunderts oder in irgendeinem anderen Land, in irgendeinem anderen Jahrhundert als hierzulande und in dieser Zeit gelebt. Ich weiß, es gibt sehr viele Geschichtsschreiber oder wenigstens Schriftsteller, die geschichtliche Gegenstände behandeln, die der Meinung sind, man müsse die Geschichte mit dem Maßstabe moralischer Wertung messen; es sind Leute, die Lob und Tadel mit der

gravitätiſchen Würde eines erfolgreichen Schulmeiſters verteilen. Dies iſt aber eine lächerliche Gewohnheit und bezeugt nur, daß der moraliſche Inſtinkt zu ſolcher Ausbildung gelangen kann, daß er überall dort erſcheint, wo man ſeiner nicht bedarf. Kein Menſch, der wirklich hiſtoriſchen Sinn beſitzt, denkt daran, Nero zu tadeln, Tiberius auszuſchelten oder Cäſar Borgia eine Zenſur zu erteilen. Dieſe Perſönlichkeiten ſind für uns Theaterfiguren geworden. Sie erfüllen uns vielleicht mit Grauen, mit Schrecken oder Verwunderung, aber ſie erbittern uns nicht. Sie ſtehn mit uns in keinem unmittelbaren Zuſammenhang. Wir haben von ihnen nichts zu fürchten. Sie ſind bereits in der Sphäre von Kunſt und Wiſſenſchaft hinübergegangen, und weder Kunſt noch Wiſſenſchaft kennt moraliſche Zuſtimmung oder Verwerfung. So wird es wohl auch eines Tages dem Freunde Charles Lambs ergehn. Gegenwärtig, empfinde ich, iſt er uns noch zu nahe, als daß man ihn mit jener erleſenen feinſinnigen unintereſſierten Neugierde betrachten könnte, der wir ſo manche entzückende Studie über die großen Verbrecher der italieniſchen Renaiſſance aus der Feder von John Addington Symonds, von Miß A. Mary F. Robinſon, Miß Vernon Lee und anderen ausgezeichneten Autoren verdanken. Gleichwohl hat die Kunſt ihn nicht vergeſſen. Er iſt der Held von Dickens' „Hunted Down", der Varney in Bulwers „Lucretia". Wir ſtellen mit Genugtuung feſt, daß die Dichtkunſt dem Mann, der mit der Feder, dem Pinſel und dem Gift ſo gut umzugehen wußte, ihre Huldigung nicht verſagt hat. Die Dichtung anzuregen, bedeutet mehr als eine bloße Tatſache.

Die Wahrheit der Masken

Bemerkungen über die Illusion

In einigen der ziemlich heftigen Angriffe, die jüngst gegen den Glanz der Ausstattung, der jetzt in England unsere Wiedererweckung Shakespeares kennzeichnet, erhoben wurden, hat die Kritik, so scheint es, stillschweigend angenommen, Shakespeare selbst sei das Kostüm seiner Schauspieler mehr oder minder gleichgültig gewesen; könnte er Mrs. Langtrys Darstellung von „Antonius und Cleopatra" sehn, dann würde er vermutlich sagen, auf das Stück allein komme es an, alles andere sei Leder und Stoff. Und was die Frage der historischen Genauigkeit des Kostüms betrifft, hat Lord Lytton in einem Artikel im „Nineteenth Century" das Kunstdogma ausgesprochen: archäologische Genauigkeit wäre bei der Darstellung der Shakespeareschen Stücke durchaus nicht am Platz, der Versuch, sie einzuführen, sei eine der albernsten Pedanterien eines Zeitalters, das vom Entlehnen lebe.

Lord Lyttons Standpunkt werde ich später prüfen. Was jedoch die Theorie betrifft, Shakespeare habe auf die Garderobe seines Theaters wenig geachtet, so wird jeder, der sich die Mühe nimmt, Shakespeares Methode zu studieren, erkennen, daß es keinen Dramatiker der französischen, englischen oder atheniſchen Bühne gibt, der um der Illusionswirkung willen auf das Kostüm seiner Schauspieler so viel Gewicht wie gerade Shakespeare gelegt hätte.

Ihm war wohl bekannt, wie sehr das künstlerische Temperament immer durch die Schönheit des Kostüms bezaubert wird. Eben darum flicht er stets in seine Stücke Maskenzüge und Tänze ein, bloß der Freude wegen, die sie dem Auge gewähren. Wir besitzen noch für die drei großen Prozessionen in „Heinrich dem Achten" seine szenischen Vor-

schriften, die durch minutiöse Genauigkeit im Detail, bis herab zu den Kragen Seiner Eminenz und den Perlen im Haar Anna Boleyns, ausgezeichnet sind. Wahrhaftig, es würde einem modernen Direktor nicht schwer fallen, die Festzüge genau nach Shakespeares Anweisungen auf die Szene zu stellen. Diese waren so peinlich genau, daß einer der Hofbeamten jener Zeit in einem Bericht über die letzte Aufführung dieses Stücks am „Globe-Theater" einem Freund gegenüber sich tatsächlich über ihren Realismus beklagt, besonders darüber, daß man die Ritter des Hosenbandordens in der Tracht und mit den Insignien des Ordens auf die Bühne bringe. Dies habe den Zweck, die wirklichen Zeremonien lächerlich zu machen. Genau im nämlichen Geist hat die französische Regierung vor einiger Zeit dem M. Christian, diesem entzückenden Schauspieler, verboten, in Uniform auf der Bühne zu erscheinen; daß ein Oberst karikiert werde, schädige den Ruhm der Armee. Und auch sonst wurde der Prunk, der die englische Bühne unter Shakespeares Einfluß auszeichnete, von den Kritikern seiner Zeit zum Gegenstand des Angriffs genommen, in der Regel allerdings nicht aus Gründen der demokratischen Tendenzen des Realismus, sondern zumeist aus jenen moralischen Motiven, die stets die letzte Zuflucht derer bilden, denen Schönheitssinn mangelt.

Was ich jedoch nachträglich betonen möchte, ist keineswegs, daß Shakespeare durch die Verbindung malerischen Beiwerks mit der Poesie seine Schätzung des reizvollen Kostüms zu erkennen gab, sondern daß er die Bedeutung des Kostüms als eines Mittels, gewisse dramatische Wirkungen hervorzubringen, erkannte. Die Illusion in manchen seiner Stücke, wie z. B. „Maß für Maß", „Wie es euch gefällt", „Die beiden Edelleute von Verona", „Ende gut, alles gut", „Cymbeline" u. a. hängt von der Verschiedenartigkeit der

Kleidung ab, die der Held oder die Heldin trägt. Die entzückende Szene in „Heinrich dem Sechsten", die von den modernen Wunderkuren handelt, die der Glaube verrichtet, diese Szene verliert ihre Wirkung gänzlich, wenn Gloster nicht in Schwarz und Scharlach gekleidet auftritt. Und bei der Lösung des Knotens in den „Lustigen Weibern von Windsor" ist die Farbe des Gewandes der Anna Page von wesentlicher Bedeutung. Für die Verwendung der Verkleidung bei Shakespeare gibt es zahllose Beispiele. Posthumus verbirgt seine Leidenschaft unter eines Bauern Kleid und Edgar seinen Stolz unter den Lumpen eines Wahnsinnigen. Porzia bedient sich der Tracht eines Anwalts, Rosalinde erscheint „durchaus wie ein Mann" gekleidet. Pisanios Mantelsack verwandelt Imogen in den Jüngling Fidele. Jessica entflieht, als Knabe verkleidet, aus dem Haus ihres Vaters, Julia knüpft ihr blondes Haar in phantastische Liebesknoten und legt Hose und Wams an. Heinrich der Achte wirbt um seine Dame als Schäfer, Romeo als Pilger; Prinz Heinz und Poins erscheinen zuerst als Wegelagerer in steifleinenem Anzug, dann mit weißen Schürzen und Lederjoppen als Kellner in einer Schenke. Und tritt uns Fallstaff nicht als Straßenräuber, als altes Weib, als „Herne, der Jäger", als Wäsche, die ins Waschhaus gebracht wird, entgegen? Auch die Beispiele der Steigerung der dramatischen Situation durch die Anwendung des Kostüms sind nicht weniger zahlreich. Nach der Ermordung Duncans erscheint Macbeth in seinem Nachtgewand, als sei er eben vom Schlaf aufgestanden. Timon, der das Stück in Pracht eröffnete, endet in Lumpen. König Richard schmeichelt den Londoner Bürgern durch seine geringe und schäbige Rüstung, und, kaum daß er durch Blut zum Thron geschritten ist, zieht er durch die Straßen, angetan mit Krone und den Insignien des Hosenbandordens. Der Höhepunkt

des „Sturms“ ist in dem Augenblick erreicht, wo Prospero die Tracht eines Zauberers von sich wirft, Ariel nach seinem Hut und Degen entsendet und sich als der große italienische Herzog zu erkennen gibt. Selbst der Geist in „Hamlet“ ändert seine geheimnisvolle Tracht je nach der Wirkung, die er zu üben gedenkt. Was Julia angeht, so würde ein moderner Stückeschreiber sie vermutlich in ihrem Sterbehemd zur Schau gestellt haben; er hätte damit nur eine Schauerszene gewonnen. Shakespeare aber gibt ihr reiche und prunkvolle Gewänder, deren Lieblichkeit die Gruft zu einer „Festhalle voller Licht“, das Grab zu einem Brautgemach wandelt und Romeos Reden über den Triumph der Schönheit über den Tod veranlaßt und begründet.

Selbst geringfügige Details der Kleidung, wie die Farbe der Strümpfe eines Majordomus, das Muster im Taschentuch einer Frau, die Ärmel eines jungen Soldaten, die Hüte einer Dame von Welt werden in Shakespeares Händen Momente von wirklich dramatischer Bedeutung. Die Handlung eines Stückes hängt zuweilen völlig davon ab. Viele andere Dramatiker haben sich des Kostüms als eines Mittels, den Zuhörern den Charakter einer Person sogleich bei ihrem Auftreten klar zu machen, bedient, doch keiner so glänzend wie Shakespeare im Falle des Gecken Parolles, dessen Kleidung, beiläufig gesagt, nur ein Archäologe verstehen kann. Der Scherz, daß Herr und Diener vor dem Publikum die Kleider wechseln oder daß Schiffbrüchige über die Verteilung eines Haufens kostbarer Gewänder in Zank geraten, und daß etwa ein Kesselflicker in seinem Rausch wie ein Herzog aufgeputzt wird, kann als Teil der wichtigen Rolle betrachtet werden, die das Kostüm von der Zeit des Aristophanes bis zu Mr. Gilbert in der Komödie gespielt hat. Doch hat aus bloßen Einzelheiten des Anzugs und des Schmucks keiner solch ironische Gegensätze, solch unmittelbare tragische Wir-

kungen, ſo viel Mitleid und ſo viel Pathos zu gewinnen gewußt, wie Shakeſpeare. Von Kopf zu Fuß bewaffnet, ſchreitet der tote König auf den Schlachtgefilden von Elſinore einher, weil etwas im Staate Dänemark faul iſt. Shylocks Judenkaftan bildet mit einen Teil des Schimpfs, unter dem dieſe verletzte, verbitterte Seele ſich krümmt. Arthur, um ſein Leben flehend, findet keinen beſſeren Fürſprecher als das Tuch, das er Hubert gegeben hat.

„Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur ſchmerzte,
So band ich euch mein Schnupftuch um die Stirn,
(Mein beſtes, eine Fürſtin ſtickt' es mir,)
Und niemals fordert ich's euch wieder ab."

Und Orlandos blutbeflecktes Tuch wirft den erſten düſteren Schatten in jenes köſtliche Waldidyll und zeigt uns die Tiefe des Gefühls, das unter dem phantaſtiſchen Witz, den eigenwilligen Scherzen der Roſalinde verborgen liegt.

„Es war an meinem Arm noch geſtern abend;
Da küßt ich's: wenn's nur nicht zu meinem Herrn,
Zu ſagen geht, ich küßte ſonſt noch was",

ſagt Imogen und ſcherzt über den Verluſt des Armbands, das bereits auf dem Weg nach Rom war, ihr die Treue des Gatten zu rauben. Der kleine Prinz ſpielt, zum Tower ſchreitend, mit dem Dolch im Gürtel ſeines Oheims. Duncan ſchickt in der Nacht, wo er gemordet wird, der Lady Macbeth einen Ring, und der Ring der Porzia wandelt die Tragödie des Kaufmanns in die Komödie einer Frau. York, der große Rebell, ſtirbt, eine papierne Krone auf dem Haupt; Hamlets ſchwarzes Gewand bedeutet im Stück eine Art Farbenmotiv, wie das Trauerkleid der Chimène im Cid, und der Höhepunkt der Rede des Antonius iſt erklommen, da er Cäſars Gewand vorweiſt:

„Noch erinnere ich mich
Des ersten Males, daß es Cäsar trug,
In seinem Zelt, an einem Sommerabend,
Er überwand den Tag die Nervier. —
Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;
Seht, welchen Riß der tück'sche Casca machte!
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch.
Wie? weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsers Cäsars Kleid verletzt?"

Die Blumen, mit denen sich Ophelia in ihrem Wahnsinn schmückt, sprechen eine so leidenschaftliche Sprache wie die Veilchen, die auf einem Grab blühen. Mehr als Worte vermögen, ergreift uns König Lears irrendes Wandern auf der Heide durch seinen phantastischen Putz. Und als Cloten, verletzt durch den Vergleich, den seine Schwester zwischen ihm und ihres Gatten Kleidung zieht, das Gewand dieses Gatten selbst anlegt, um an ihr die schmachvolle Untat zu begehn, da fühlen wir, daß im ganzen modernen französischen Realismus, selbst in der „Thérèse Raquin", diesem Meisterstück des Schaurigen, es keine Stelle gibt, die sich an furchtbarer und tragischer Symbolik mit der seltsamen Szene in „Cymbeline" messen könnte.

Auch im Dialog werden einige der lebhaftesten Momente durch das Kostüm angeregt. Rosalindes:

„Denkst du, weil ich wie ein Mann ausstaffiert bin, daß auch meine Gemütsart in Wams und Hosen ist?"

Constantias:

„Der Gram füllt aus die Stelle meines Kindes
Und gibt den leeren Kleidern seine Form;"

und der rasche scharfe Schrei Elisabeths:

„Ah! durchschneidet meine Schnüre!"

sind nur wenige der sehr zahlreichen Beispiele, die man anführen könnte. Eine der feinsten Wirkungen, die ich von der

Bühne herab je empfing, danke ich Salvini, im letzten Akt des „Lear". Er riß von der Mütze Kents die Feder herab — und legte ſie auf Cordelias Lippen in dem Augenblick, wo er die Worte zu ſprechen hat:

„Die Feder regt ſich! Ja. Sie lebt!"

Mr. Booth, deſſen Lear viele herrliche Momente der Leidenſchaft beſaß, riß — ich erinnere mich noch daran — aus ſeinem archäologiſch fehlerhaften Hermelinpelz zu dieſem Zweck ein paar Haare. Die Wirkung aber, die Salvini erzielte, war ſchöner und zugleich lebensechter. Und alle, die im letzten Akt von „Richard dem Dritten" Mr. Irving ſahn, haben ohne Zweifel nicht vergeſſen, wie ſehr Pein und Schrecken ſeines Traums durch den Gegenſatz geſteigert wurde, der zwiſchen der vorausgegangenen Ruhe und Stille und dem Vortrag ſolcher Verſe liegt, wie:

„Nun, iſt mein Sturmhut leichter, als er war?
Und alle Rüſtung mir ins Zelt gelegt? Sieh zu,
Daß meine Schäfte feſt und nicht zu ſchwer ſind —"

Zeilen, die für die Zuhörer doppelte Bedeutung hatten; denn ſie erinnerten ſich der letzten Worte, die Richards Mutter ihm nachrief, da er nach Bosworth zog:

„Drum nimm mit dir den allerſchwerſten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht dich mög ermüden
Als all die volle Rüſtung, die du trägſt."

Was die Hilfsmittel, die Shakeſpeare zu ſeiner Verfügung hatte, betrifft, muß bemerkt werden, daß er ſich zwar mehr als einmal über die Kleinheit der Bühne beklagt, worauf er große hiſtoriſche Stücke darſtellen ſollte, über den Mangel an Dekorationen, der ihn zwinge, manche ſehr wirkſame Vorgänge, die vor aller Augen ſich ereignen ſollten, wegzulaſſen — trotz alldem ſchreibt er als Dramatiker, der eine ſehr reiche Theatergarderobe zu ſeiner Verfügung hatte und

sich darauf verlassen konnte, daß seine Schauspieler auf ihre Kostümierung Mühe verwenden würden. Selbst jetzt ist es schwer, ein Stück wie die „Komödie der Irrungen" aufzuführen. Wir danken dem pittoresken Zufall, daß Miß Ellen Terrys Bruder ihr ähnelt, eine recht gute Aufführung von „Was Ihr wollt". In der Tat bedarf man zur Inszenierung irgendeines Shakespeareschen Stücks in dem Sinne, wie er es selbst gewünscht hätte, eines tüchtigen Requisitenarbeiters, eines geschickten Perückenmachers, eines Theaterschneiders, der Sinn für Farbe und Kenntnis der Gewebe besitzt, eines Kenners der Schminkmethoden, eines Fechtmeisters, eines Tanzmeisters und eines Künstlers, der persönlich die ganze Aufführung leitet. Denn Shakespeare verwendet auf die Schilderung der Kleidung und des Auftretens jeder Figur sehr viel Mühe. „Racine verabscheut die Wirklichkeit," sagt Auguste Vacquerie irgendwo; „er hält es unter seiner Würde, sich mit dem Kostüm abzugeben. Würde man sich an die Vorschriften des Dichters halten, dann müßte man Agamemnon mit einem Zepter und Achilles mit einem Degen ausstaffieren." Bei Shakespeare jedoch ist das ganz anders. Er gibt uns Winke über das Kostüm der Perdita, des Florizel und Autolycus, der Hexe in „Macbeth" und des Apothekers in „Romeo und Julia"; er läßt es an sorgfältigen Beschreibungen seines feisten Ritters und an umständlichen Schilderungen des seltsamen Aufzugs, in dem Petruchio seine Hochzeit zu begehen hat, nicht fehlen. Rosalinde, erzählt er uns, soll schlank sein und einen Speer und einen kleinen Dolch tragen; Celia ist kleiner und soll ihr Gesicht braun schminken, damit sie sonnverbrannt aussehe. Die Kinder, die die Feen im Windsorwalde mitspielen, sollen in Weiß und Grün gekleidet werden — ein Kompliment, nebenbei gesagt, für die Königin Elisabeth, deren Lieblingsfarben dies waren —, und mit weißen und grünen

Girlanden und vergoldeten Masken sollen die Engel zu Katharina nach Kimbolton kommen. Bottom erscheint in grobem Wollstoff, Lysander unterscheidet sich von Oberon dadurch, daß er in athenischer Tracht auftritt, und Launce hat Löcher in seinen Stiefeln. Die Herzogin von Gloucester steht im Büßerhemd da, hinter ihr der Gatte in Trauerkleidung. Das buntscheckige Kleid des Narren, der Scharlach des Kardinals, die französischen Lilien, gestickt auf englische Röcke: dies alles wird im Dialog zu witzigen oder spöttischen Bemerkungen benutzt. Wir kennen die Zierate auf der Rüstung des Dauphins und dem Schwert der Pucelle, wir kennen den Helmbusch Warwicks und die Farbe der Nase Bardolphs. Porzia hat goldblondes, Phoebe schwarzes Haar, Orlando hat kastanienbraune Locken, und Sir Andrew Aguecheeks Haar hängt, gleich Flachs auf dem Rocken, herab und will sich nicht kräuseln. Manche seiner Figuren sind dick, manche mager, einige sind gerade gewachsen, andere bucklig, einige von lichter, andere von dunkler Haarfarbe und einige sollen ihr Gesicht schwarz färben. Lear hat einen weißen Bart, Hamlets Vater einen grauen, und Benedikt muß im Verlauf des Stücks rasiert werden. In der Tat, über die Bühnenbärte verbreitet sich Shakespeare sehr ausführlich; er erzählt uns von den vielen verschiedenen Farben, die zur Anwendung kommen. Er gibt den Schauspielern den Wink, stets darauf zu achten, daß ihre Bärte festsitzen. Es kommt ein Tanz von Schnittern mit ihren Strohhüten und von Bauern vor, die in ihren haarigen Kleidern den Satyrn gleichen; eine Maskerade der Amazonen, eine Maskerade der Russen und eine Maskerade in klassischen Trachten; unsterbliche Szenen mit einem Weber, dem der Kopf eines Esels aufgesetzt ist; ein Raufhandel wegen der Farbe eines Rocks, den der Lordmayor von London schlichten muß; eine Szene zwischen einem erzürnten Gatten

und der Putzmacherin seiner Frau wegen eines Ärmelschlitzes.

Was die Metaphern Shakespeares, die der Kleidung entnommen sind, was die aphoristischen Bemerkungen betrifft, die er darüber macht, seine Sticheleien auf die lächerlich großen Damenhüte und die vielen Beschreibungen des mundus muliebris vom Lied des Autolycus im „Wintermärchen" bis herab zu der Schilderung des Gewands der Herzogin von Mailand in „Viel Lärm um nichts" — dergleichen findet sich bei Shakespeare zu häufig, als daß man es zitieren könnte. Doch darf man vielleicht erinnern, daß in der Szene Lears mit Edgar die ganze Philosophie der Kleidung enthalten ist — eine Stelle, die vor der grotesken Weisheit und den manchmal bombastischen metaphysischen Ausführungen des „Sartor Resartus" den Vorzug der Kürze und des Stils besitzt. Ich denke jedoch, aus allem, was ich sagte, ergibt sich bereits klar, daß Shakespeare sich für das Kostüm sehr interessierte. Ich meine das nicht in jenem törichten Sinn, in dem man etwa aus seiner Kenntnis der Urkunden und Asphodills den Schluß gezogen hat, er sei der Blackstone und Paxton der Elisabethanischen Zeit gewesen. Aber er erkannte, daß das Kostüm dazu dienen kann, gewisse Eindrücke im Zuschauer wachzurufen und gewisse Charaktertypen auszudrücken und daß es eins der wichtigsten Hilfsmittel für den wahren Illusionisten ist. Ja, ihm war Richards Mißgestalt so wert wie die Anmut der Julia; er stellt den groben Kittel des Volksmannes neben das seidene Gewand des Lords; er erkennt die Bühnenwirkung, die man aus beiden ziehen kann; er findet an Caliban so viel Gefallen wie an Ariel, an Lumpen so viel wie an goldenen Gewändern, er erfaßt die künstlerische Schönheit des Häßlichen.

Die Schwierigkeit, die Ducis bei der Übersetzung Othellos darin fand, daß einem so gewöhnlichen Ding, wie es ein

Taſchentuch iſt, ſolche Bedeutung beigemeſſen wird, und ſein Verſuch, die Derbheit des Ausdrucks dadurch abzuſchwächen, daß er den Mohren den Ruf ausſtoßen ließ: „Le bandeau! le bandeau!“, mag als Beiſpiel für den Unterſchied zwiſchen der tragédie philosophique und dem Drama des wirklichen Lebens dienen. Der Augenblick, da das Wort mouchoir im Théâtre Français zum erſtenmal gebraucht wurde, leitete in der romantiſch-realiſtiſchen Bewegung, deren Vater Hugo heißt und deren enfant terrible Zola iſt, eine neue Ära ein, genau wie zu Beginn des Jahrhunderts der Klaſſizismus darin ſeinen ſtärkſten Ausdruck gefunden hat, daß Talma ſich weigerte, griechiſche Helden in gepuderter Perücke zu ſpielen. Dies bildet, beiläufig bemerkt, eins der vielen Beiſpiele für das Streben nach archäologiſcher Genauigkeit des Koſtüms, das die großen Schauſpieler unſerer Zeit auszeichnete.

In einer Kritik über die Wichtigkeit, die dem Geld in der „Comédie Humaine“ beigemeſſen wird, ſagt Gautier, Balzac gebühre der Ruhm, einen neuen Helden „le héros métallique“, für die Dichtung gefunden zu haben. Von Shakeſpeare kann man behaupten, daß er der erſte war, der den dramatiſchen Wert von Wämſern erkannte, und daß eine Peripetie von einer Krinoline abhängen kann.

Der Brand des Globe-Theaters — ein Ereignis, das, nebenbei bemerkt, durch die Leidenſchaft, Illuſion zu erwecken, welche die Shakeſpeareſche Bühnenleitung auszeichnet, verurſacht wurde, hat uns bedauerlicherweiſe vieler wichtiger Dokumente beraubt; doch findet man in dem noch erhaltenen Inventar der Garderobe eines Londoner Theaters zur Zeit Shakeſpeares eine Reihe beſonderer Koſtüme erwähnt: Koſtüme für Kardinale, Hirten, Könige, Clowns, Mönche und Narren; grüne Röcke für das Gefolge Robin Hoods und ein grünes Kleid für Maid Marian, ein weißes

und goldenes Wams für Heinrich den Fünften und ein Staatskleid für Longshanks; überdies Chorhemden, Chorröcke, Damastmäntel, Gold- und Silber-, Taffet-, Kalikogewänder, Samt-, Seiden- und Friesröcke, Jacken aus gelbem und schwarzem Leder, rote, graue Anzüge, französische Pierrotkostüme, ein Gewand, „um unsichtbar zu werden", das für 70 Mark billig scheint, und vier unvergleichliche Reifröcke. All dies zeigt den Wunsch, jeder Figur das ihr entsprechende Kleid zu geben. Da sind auch spanische, maurische und dänische Kostüme verzeichnet, desgleichen Helme, Lanzen, gemalte Schilde, Kaiserkronen und päpstliche Tiaren, Kostüme für türkische Janitscharen, römische Senatoren und für all die Götter und Göttinnen des Olymps; sie erweisen zur Genüge die tüchtigen archäologischen Bemühungen des Theaterdirektors. Es ist richtig, daß auch eines Korsetts für Eva Erwähnung getan wird, doch haben die Ereignisse dieses Stücks vermutlich nach dem Sündenfall gespielt.

Wahrhaftig, jeder, der sich die Mühe nimmt, das Zeitalter Shakespeares zu studieren, wird finden, daß das Interesse für Archäologie eins seiner Merkmale ist. Nach jenem Wiederaufleben der klassischen Form der Architektur, das eins der Kennzeichen der Renaissance ist, und nachdem man in Venedig und an anderen Stätten die Meisterwerke der griechischen und römischen Literatur zu drucken angefangen hatte, erwachte ganz natürlich das Interesse für den Schmuck und die Trachten der antiken Welt. Diese Dinge studierten die Künstler nicht um der Kenntnisse willen, die sie daraus schöpfen konnten, sondern der Schönheit wegen, die sie hervorbringen wollten. Die seltsamen Werke, die durch Ausgrabungen unaufhörlich ans Licht gebracht wurden, ließ man nicht in Museen vermodern, damit ein stumpfsinniger Konservator sie betrachte, oder ein Polizist, der nichts zu

tun hat, sich dabei langweile. Man benützte sie als Motive zur Hervorbringung einer neuen Kunst, die nicht bloß schön, sondern auch ungewöhnlich sein sollte.

Infessura berichtet uns, daß im Jahre 1485 einige Arbeiter bei Ausgrabungen auf der appischen Straße einen alten römischen Sarkophag fanden mit der Inschrift: „Julia, Tochter des Claudius". Als man das Behältnis öffnete, entdeckte man in seinem Marmorschoße die Leiche einer wundervollen Jungfrau, die etwa fünfzehn Jahre alt sein mochte und durch die Geschicklichkeit des Einbalsamierers vor dem Verderben und dem Verfall der Zeit bewahrt worden war. Ihre Augen waren halb offen, ihr Haar umkräuselte sie in goldenen Locken, und von ihren Lippen und Wangen war die Blüte des Mädchentums noch nicht geschwunden. Man brachte sie aufs Kapitol zurück, da bildete sich um sie plötzlich ein neuer Kult, von allen Seiten strömten Leute herbei, um vor dem seltsamen Grabmal ihre Andacht zu verrichten. Der Papst ließ endlich, aus Furcht, die, die das Geheimnis der Schönheit in einer heidnischen Gruft gefunden hätten, möchten vergessen, welche Geheimnisse Judäas rauhes Felsengrab berge, den Leichnam zur Nacht wegschaffen und insgeheim bestatten. Mag diese Erzählung eine Legende sein oder nicht, ihr Wert wird deshalb nicht geringer; sie zeigt uns die Stellung der Renaissance gegenüber der Antike. Die Archäologie galt dieser Zeit nicht bloß als Wissenschaft für den Antiquar; sie galt ihr als Mittel, den trockenen Staub der Vorzeit in den Atem und die Schönheit des Lebens selbst zu verwenden, mit neuem Wein der Romantik Formen zu füllen, die sonst alt und abgenützt gewesen wären. Von Niccola Pisanos Katheder bis zu Mantegnas „Triumph des Caesar" und dem Tafelgeschirr, das Cellini für König Franz entwarf, kann man den Einfluß dieses Geistes nachweisen. Dieser war jedoch nicht bloß auf die unbeweglichen

Künste beschränkt — jene Künste, die nur einen Augenblick festhalten —, sein Einfluß trat auch bei den großen griechisch-römischen Maskenzügen zutage, die die stete Unterhaltung der heiteren Höfe jener Zeit bildeten. Auch in den öffentlichen Festzügen und Umzügen, mit denen die Bürger der großen Handelsstädte die Fürsten bei ihren gelegentlichen Besuchen zu begrüßen pflegten, merkt man diesen Geist. Diese Aufzüge galten, nebenbei erwähnt, für so wichtige Ereignisse, daß man sie in mächtigen Druckwerken, die veröffentlicht wurden, festhielt — eine Tatsache, die das allgemeine Interesse, das man damals an diesen Dingen nahm, bekundet.

Diese Verwertung archäologischer Kenntnisse auf der Schaubühne ist keineswegs eingebildete Pedanterie, vielmehr etwas durchaus Berechtigtes und Schönes. Denn auf der Bühne treffen nicht bloß alle Künste zusammen, hier findet auch die Kunst den Weg zum Leben zurück. In archäologischen Romanen scheint zuweilen durch die Anwendung fremder und veralteter Ausdrücke die Wirklichkeit unter allerlei gelehrten Dingen vermummt. Ich darf wohl sagen: vielen Lesern von Notre Dame de Paris ist die Bedeutung solcher Bezeichnungen wie la casaque à mahoitres, les voulgiers, le gallimard taché d'encre, les craaquiniers und dergleichen wenig klar geworden. Wie anders auf dem Theater! Die alte Welt erwacht aus ihrem Schlummer, die Geschichte schreitet in festlichem Zuge an unserem Blick vorüber, ohne daß wir genötigt wären, unsere Zuflucht zu einem Wörterbuch oder einer Enzyklopädie zu nehmen. Es liegt wirklich nicht die geringste Notwendigkeit vor, dem Publikum die Gewährsmänner für die Inszenierung eines Stücks bekanntzugeben. Aus Materialien, die der Mehrzahl des Publikums vermutlich nicht sehr vertraut sind, hat Mr. E. W. Godwin, einer der künstlerisch feinsten Geister in Eng-

land dieses Jahrhunderts, die wundersame Anmut des Bühnenbilds im ersten Akt des „Claudian“ gewonnen. Er hat uns das Leben von Byzanz im vierten Jahrhundert deutlich gemacht — nicht durch trockene Vorlesungen und eine Reihe langweiliger Beispiele, nicht durch eine Erzählung, die eines Glossariums zu ihrer Erklärung bedarf, sondern durch die lebensvolle Darstellung der großen Stadt in ihrem ganzen ruhmvollen Glanz. Die Kostüme waren wahrheitsgetreu bis herab zu den geringsten Details von Farbe und Zeichnung; dennoch ist dies alles nicht so unnatürlich hervorgehoben, wie naturgemäß in einer bruchstückweisen Vorlesung, sondern die Details sind der Größe des Kompositionsplans und der Einheit künstlerischer Wirkung untergeordnet. Mr. Symonds sagt von dem großen Gemälde des Mantegna, das sich jetzt in Hampton Court befindet, der Künstler habe ein antiquarisches Motiv zu Linienmelodien umgeformt. Das gleiche hätte man mit Recht von Godwins Bühnenbilde sagen können. Nur die Narren nannten es pedantisch, nur die, die weder zu sehen noch zu hören vermögen, sagten, die Leidenschaft des Stücks werde durch seine szenische Ausschmückung zerstört. Dieses szenische Bild war nicht bloß in seiner malerischen, sondern auch in seiner dramatischen Wirkung vollendet, denn es ersetzte die langweiligen Schilderungen, es offenbarte uns durch die Farbe und Art des Gewandes des Claudian und seiner Begleiter das ganze Wesen, das ganze Leben des Mannes, all seine Neigungen vom philosophischen System, das er liebte, bis herab zu den Pferden, auf die er beim Rennen wettete.

In der Tat ist die archäologische Wissenschaft nur dann wirklich reizvoll, wenn sie in irgendeine Kunstform umgegossen wird. Ich will die Dienste des emsigen Gelehrten durchaus nicht unterschätzen, doch fühle ich, daß Keats von

Lemprières Doktrinär weit wertvolleren Gebrauch gemacht hat, als Professor Max Müller, der dieselbe Mythologie als eine „Krankheit der Sprache“ behandelt. „Endymion“ ist jeder gesunden, oder, wie in diesem Falle, ungesunden Theorie über eine Epidemie unter den Adjektiven vorzuziehen! Und wer fühlt nicht, daß der Hauptruhmestitel des Buchs Piranesis über Vasen ist, Keats zu seiner „Ode an eine griechische Urne“ die Anregung gegeben zu haben? Die Kunst, die Kunst allein kann die Archäologie zu etwas Herrlichem machen. Die Kunst des Theaters kann dies auf die unmittelbarste und lebendigste Art; denn sie vermag in einer ausgezeichneten Aufführung, die Illusion des wirklichen Lebens mit den Wundern der unwirklichen Welt zu verbinden. Doch das sechzehnte Jahrhundert war nicht bloß das Zeitalter des Vitruv, es war auch die Zeit des Vecellio. In jeder Nation scheint plötzlich das Interesse für die Trachten ihrer Nachbarn erwacht zu sein. Europa begann seine eigenen Trachten zu durchforschen, die Zahl der Bücher, die über Nationalkostüme publiziert wurden, ist ganz außerordentlich groß. Zu Beginn des Jahrhunderts erreichte die „Nürnberger Chronik“ mit ihren zweitausend Illustrationen die fünfte Auflage, und noch vor Ende des Jahrhunderts waren über siebzehn Auflagen der Münsterschen „Kosmographie“ veröffentlicht. Außer diesen beiden Büchern erschienen noch Werke von Michael Colyns, von Hans Weigel, von Amman und von Vecellio selbst; alle diese waren mit trefflichen Bildwerken versehen, einige der Zeichnungen bei Vecellio sind vermutlich von der Hand Tizians.

Auch schöpfte man seine Kenntnisse nicht bloß aus Büchern und Abhandlungen. Es entwickelt sich die Gewohnheit, Reisen ins Ausland zu unternehmen. Der kaufmännische Verkehr zwischen den Ländern nahm an Ausdehnung zu. Immer häufigere diplomatische Missionen gewährten jeder

Nation viele Möglichkeiten, die Trachtenbuntheit der Zeitgenossen zu studieren. Nachdem beispielsweise die Gesandten des Zaren, des Sultans und des Prinzen von Marokko England verlassen hatten, veranstalteten Heinrich der Achte und seine Freunde verschiedene Maskenspiele im Kostüm ihrer Besucher. Später erblickte London, vielleicht zu häufig, den finsteren Glanz des spanischen Hofs. Aus allen Ländern kamen Gesandte zu Elisabeth. Deren Trachten gewannen — Shakespeare berichtet es uns — für das englische Kostüm große Bedeutung.

Das Interesse beschränkte sich auch keineswegs auf klassische Gewänder oder auf die Kostüme fremder Nationen. Die Theaterleute stellten insbesondere über die früher in England selbst üblichen Trachten Nachforschungen an. Wenn Shakespeare im Prolog zu einem seiner Stücke seinem Bedauern darüber Ausdruck gibt, daß er nicht in der Lage war, Helme aus jener Periode vorzuweisen, spricht er als Theaterleiter, nicht nur als Dichter der Elisabethanischen Zeit. In Cambridge wurde beispielsweise zu Shakespeares Lebzeiten ein Stück, „Richard der Dritte", aufgeführt, in dem die Schauspieler in den wirklichen Kostümen der Zeit auftraten. Man hatte sich diese Kostüme aus der großen Sammlung historischer Gewänder im Tower beschafft, die stets dem Besuch der Theaterleiter offen stand und diesen bisweilen zur Verfügung gestellt wurde. Ich kann den Gedanken kaum unterdrücken, daß diese Aufführung, soweit das Kostüm in Frage kommt, eine viel künstlerischere gewesen sein muß, als die Garrickſche Darstellung des Shakespeareschen Dramas über diesen Gegenstand. Garrick trat darin in einem seltsam phantastischen Gewande auf, die anderen Schauspieler trugen Kostüme aus der Zeit Georgs des Dritten. Insbesondere Richmond wurde in der Uniform eines jungen Gardisten sehr bewundert.

Denn welchen Nutzen sollte die Schaubühne aus der Archäologie, die unsere Kritiker so seltsam erschreckt hat, ziehen, als den, daß sie, und nur sie allein, uns die Architektur und das äußere Gepräge der Zeit, in der die Handlung des Stücks vor sich geht, vermitteln kann. Sie setzt uns in die Lage, einen Griechen wie einen Griechen, einen Italiener wie einen Italiener angezogen zu sehen, die Bogengänge Venedigs und die Balkone Veronas zu unserer Freude zu schauen. Spielt das Stück in einer der großen Epochen der Geschichte unseres Vaterlandes, so vermag man dadurch diese Zeit in ihrem eigenen Gewande und den König in dem Kleid, in dem er lebte, zu betrachten.

Ich würde, nebenbei bemerkt, gerne wissen, was Lord Lytton noch vor kurzem dazu gesagt hätte, wenn im Prinzeßtheater bei der Aufführung des Dramas seines Vaters, „Brutus", sobald der Vorhang aufgezogen, der Titelheld in einem Sessel aus der Zeit der Königin Anna gelehnt hätte, geschmückt mit einer wallenden Perücke und angetan mit einem geblümten Morgenrock, einem Kostüm, das man im letzten Jahrhundert als für das antike Rom besonders passend ansah. In jenen ruhigen Tagen des Theaters bedrohte noch kein Archäologe den Frieden der Bühne oder beunruhigte die Kritiker. Unsere unkünstlerischen Großväter saßen friedlich in einer niederdrückend anachronistischen Atmosphäre und betrachteten mit dem sanften Behagen dieses prosaischen Zeitalters einen bepuderten Jago, der Schönheitspflästerchen trug, einen Lear mit Spitzenmanschetten, eine Lady Macbeth in einer weiten Krinoline. Ich begreife, daß man die Archäologie wegen ihres allzu realistischen Gepräges angreift. Man schießt aber weit übers Ziel, wenn man sie als pedantisch bekämpft. Es ist überhaupt töricht, sie aus irgendwelchen Gründen zu befehden. Man könnte ebensowohl über den Äquator aburteilen. Die

Archäologie bedeutet, als eine Wissenschaft, weder etwas Gutes, noch etwas Schlimmes; sie ist einfach eine Tatsache. Ihr Wert hängt gänzlich von dem Gebrauche ab, den man davon macht, und nur ein Künstler kann sie benutzen. Wir wenden uns wegen des Materials an den Archäologen, wegen der Art, wie man es verwendet, an den Künstler.

Beim Entwerfen der Szenerie und der Kostüme eines Shakespeareschen Stücks hat der Künstler zunächst die Zeit, in der dieses Drama spielt, möglichst genau zu fixieren. Dieses Datum sollte mehr aus dem allgemeinen Geiste des Stücks als aus den darin vorkommenden historischen Bemerkungen gewonnen werden. Die meisten Aufführungen des „Hamlet", die ich gesehen habe, waren in eine viel zu frühe Zeit verlegt. Hamlet ist seinem Wesen nach ein Student aus den Tagen der Wiederbelebung der Wissenschaft, und wenn auch die Anspielung auf den jüngst erfolgten Einbruch der Dänen in England das Stück ins neunte Jahrhundert zurückverlegt, so wird es hinwiederum durch den Gebrauch der Rapiere in eine viel spätere Epoche versetzt. Steht das Datum nun einmal fest, dann hat uns der Archäologe die Tatsachen an die Hand zu geben, der Künstler hat sie in Wirkungen umzuwandeln. Man hat bemerkt, die Anachronismen in den Stücken selbst bezeugten, daß Shakespeare wenig Wert auf historische Genauigkeit gelegt habe, man hat daraus, daß Hektor in sehr unangebrachter Weise Aristoteles zitiert, viel Kapital geschlagen. Andererseits sind wirklich nur wenig Anachronismen da, auch scheinen sie nicht sehr bedeutend. Wäre Shakespeares Aufmerksamkeit von einem anderen Künstler auf diese Dinge gerichtet worden, er hätte sie vermutlich verbessert. Denn wenn man sie auch kaum als Flecken bezeichnen kann, die großen Schönheiten seines Werks liegen keineswegs darin. Wäre dem so, dann könnte der Reiz dieser Anachronismen nur herausgearbeitet

werden, wenn das betreffende Stück ganz im Stile des richtigen Datums ausgestattet würde. Betrachtet man Shakespeares Stücke im ganzen, so fällt ihre außerordentliche Treue, sowohl in den Personen wie den Verwicklungen der Fabel, ins Auge. Viele seiner „dramatis personae" sind Menschen, die tatsächlich gelebt haben. Einige von ihnen sind seinen Zuhörern wohl im wirklichen Leben begegnet. Der häufigste Angriff, den man gegen Shakespeare richtete, war ja, er habe Lord Cobham karikiert. Was die Verwicklungen seiner Fabeln betrifft, so hat Shakespeare sie stets entweder der verbürgten Geschichte oder den alten Balladen und Überlieferungen entnommen, die im Publikum zur Zeit der Elisabeth als Geschichte galten und die selbst heute kein gelehrter Historiker als völlig unwahr verwerfen würde. Und er hat nicht nur statt phantastischer Erfindungen Tatsachen zur Grundlage vieler seiner Dichtungen genommen, er verleiht auch jedem Stück den allgemeinen Charakter, mit einem Wort die soziale Atmosphäre der Zeit, um die es sich handelt. Er erkannte, daß Dummheit eine der ständigen, charakteristischen Eigenschaften der gesamten europäischen zivilisierten Menschheit bildet, darum findet er keinen Unterschied zwischen dem Londoner Mob seiner Tage und dem römischen Mob der heidnischen Zeit, zwischen einem einfältigen Wächter in Messina und einem albernen Friedensrichter in Windsor. Hat er es aber mit höheren Charakteren zu tun, mit jenen Ausnahmeerscheinungen einer Zeit, die so erlesen sind, daß sie Zeittypen werden, dann gibt er ihnen Siegel und Stempel ihrer Zeit. Virgilia ist eine jener römischen Frauen, auf deren Grabmal geschrieben stand „Domi mansit, lanam fecit", so wie Julia das romantische Mädchen der Renaissance ist. Er bleibt wahr, selbst in den Charaktereigentümlichkeiten der Rasse. Hamlet besitzt die Phantasiefülle und Unentschlossenheit der nordi-

schen Völker, und die Prinzessin Katharina ist so völlig Französin, wie die Heldin von „Divorçons". Heinrich der Fünfte ist ganz Engländer und Othello ein echter Mohr.

Entnimmt Shakespeare seine Stoffe der Geschichte, vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert, dann ist es ganz wunderbar, wie genau er sich an die Tatsachen hält — er folgt wirklich Holinshed mit erstaunlicher Treue. Die unaufhörlichen Kriege zwischen Frankreich und England sind mit außerordentlicher, bis zu den Namen der belagerten Städte herab gewahrter Genauigkeit dargestellt, die Einschiffungs- und Landungshäfen, die Örtlichkeiten und Daten der Schlachten, die Ehrentitel der Feldherrn auf beiden Seiten, die Liste der Getöteten und Verwundeten. Aus der Zeit der Bürgerkriege der roten und weißen Rose gibt er uns die sorgsam ausgearbeiteten Stammbäume der sieben Söhne Eduards des Dritten. Die Ansprüche der rivalisierenden Häuser York und Lancaster auf den Thron werden des breiten erörtert. Wenn die englische Aristokratie schon den Dichter Shakespeare nicht liest, sollte sie ihn doch gewissermaßen als eine Art alter Pairskalender lesen. Es gibt kaum einen einzigen Titel im Oberhaus, natürlich mit Ausnahme der uninteressanten Titel der hohen richterlichen Beamten, der sich nicht bei Shakespeare mit vielen Details der Familiengeschichte, glaubwürdigen und unwahrscheinlichen, vorfände. Wahrhaftig, müssen die Schuljungen die genauen Einzelheiten der Kämpfe zwischen der roten und weißen Rose nun einmal erfahren, dann könnten sie ihre Aufgaben ebensowohl aus Shakespeare wie aus Schulbüchern lernen, und zwar, ich brauche es kaum zu sagen, auf weit unterhaltendere Weise. In den Tagen Shakespeares selbst erkannte man diesen Nutzen seiner Stücke an. „Die historischen Stücke bringen jenen, die in den Chroniken nicht zu lesen vermögen, historische Kennt-

nisse bei," sagt Heywood in einer Abhandlung über die Schaubühne. Und doch waren gewiß die Chroniken aus dem sechzehnten Jahrhundert eine viel angenehmere Lektüre als die Leitfäden aus dem neunzehnten.

Selbstverständlich hängt der ästhetische Wert der Shakespeareschen Stücke auch nicht im entferntesten von den darin enthaltenen Tatsachen, sondern nur von ihrer Wahrheit ab, und die Wahrheit hat mit den Tatsachen nichts gemein. Sie findet sie oder wählt sie aus, wie es ihr gefällt. Die Art aber, wie Shakespeare von den Tatsachen Gebrauch macht, bildet einen höchst interessanten Teil seiner Arbeitsmethode. Sie zeigt uns die Stellung, die er der Bühne gegenüber einnahm, und seine Beziehung zur großen Kunst der Illusion. Er wäre sicher sehr erstaunt gewesen, seine Stücke den „Feenmärchen" gleichgestellt zu sehen, wie Lord Lytton dies tut. Denn es war eins seiner Ziele, für England ein historisches Nationaldrama zu schaffen. Dieses sollte Ereignisse zum Gegenstand haben, die dem Publikum wohl bekannt waren, deren Helden im Gedächtnis des Volkes lebten. Der Patriotismus gehört, ich brauche dies wohl nicht erst zu bemerken, keineswegs zu den notwendigen Eigentümlichkeiten der Kunst; doch hat er für den Künstler die Bedeutung, daß er ein universelles Empfinden an Stelle des persönlichen setzt und für das Publikum, daß ihm ein Kunstwerk in einer höchst anziehenden und volkstümlichen Form dargeboten wird. Es ist erwähnenswert, daß Shakespeares erster und letzter Erfolg historische Stücke gewesen sind.

Aber man fragt vielleicht, was dies alles mit Shakespeares Verhalten dem Kostüm gegenüber zu tun haben soll. Ich antworte darauf, daß ein Dramatiker, der auf die historische Genauigkeit der Tatsachen so viel Gewicht legte, die historische Genauigkeit des Kostüms als höchst wichtige Unterstützung seiner Methode, die Illusion hervorzurufen, be-

trachtet hätte. Und ich trage kein Bedenken, zu erklären, daß dies auch der Fall gewesen ist. Die Erwähnung von Helmen im Prolog zu „Heinrich dem Fünften" mag man als dichterische Erfindung betrachten, obwohl Shakespeare oft

„den einen Helm,
Der einst die Luft von Azincourt erschreckte,"

dort gesehen haben mußte, wo er noch heute in der düstern Halle der Westminsterpartei neben dem Sattel des „Sprößling des Ruhms" hängt, neben dem zerhauenen Schild mit seinem zerrissenen blauen Samtfutter und den verblaßten goldenen Lilien. Aber die Verwendung von Waffenröcken in „Heinrich dem Sechsten" erklärt sich ganz aus archäologischen Überlieferungen; denn man trug dergleichen Waffenröcke im sechzehnten Jahrhundert nicht, und des Königs Waffenrock hing, glaub' ich, noch in Shakespeares Tagen über seinem Grab in der Kapelle des heiligen Georg zu Windsor. Bis zum unglückseligen Sieg der Philister im Jahre 1645 waren ja die Kapellen und Kathedralen in England die großen Nationalmuseen für das Wissen der Vergangenheit. Hier wurden Rüstungen und Gewänder der Helden der englischen Geschichte aufbewahrt. Ein gut Teil blieb freilich im Tower, und selbst in den Tagen der Elisabeth wurden Reisende dorthin geführt, um die seltsamen Reliquien vergangener Tage zu beschauen, zum Beispiel den ungeheuern Speer des Charles Brandon, der noch jetzt, glaub' ich, die Bewunderung der Besucher vom Lande erweckt. Man wählte jedoch in der Regel die Kathedralen und Kirchen als die geeignetsten Schreine zur Aufbewahrung der historischen Altertümer. In Canterbury zeigt man uns noch immer den Helm des schwarzen Prinzen, in Westminster die Kleider unserer Könige und in der alten St.-Pauls-Kirche das Banner, das über dem Schlachtfeld von Bosworth geweht und das Richmond selbst hier aufgehängt hatte.

Wohin Shakespeare in London auch blicken mochte, überall fand er Gelegenheit, das Gepräge vergangener Zeiten mit allem, was ihnen eigentümlich war, zu erblicken, und es darf nicht bezweifelt werden, daß er von diesen Gelegenheiten Gebrauch gemacht hat. Die Verwendung von Lanzen und Schilden im offenen Kampf zum Beispiel, das so häufig in seinen Stücken wiederkehrt, ist der archäologischen Rüstkammer, keineswegs der militärischen Ausrüstung seiner Tage entnommen. Rüstungen, die ja regelmäßig in seinen Schlachtszenen vorkommen, waren seinerzeit ebenfalls nicht mehr eigentümlich; damals mußten sie bereits jäh den Feuerwaffen weichen. Warwicks Helmbusch, der in „Heinrich dem Sechsten" von solcher Bedeutung ist, erscheint in einem Stück des fünfzehnten Jahrhunderts völlig am Platze, denn zu dieser Zeit trug man noch den Helmbusch, jedoch keineswegs mehr in einem Drama aus den Tagen Shakespeares selbst; dazumal war der Federbusch an seine Stelle getreten — eine Mode, die, wie uns in „Heinrich dem Achten" erzählt wird, aus Frankreich gekommen war. Wir dürfen, was die historischen Stücke betrifft, überzeugt sein, daß man bei diesen archäologische Kenntnisse anwandte. Aber auch in den anderen war es nach meiner Überzeugung ebenso. Das Erscheinen Jupiters auf seinem Adler, den Donnerkeil in den Händen, der Juno mit ihren Pfauen und der Iris mit ihrem buntfarbigen Bogen, das Amazonen-Maskenfest und die Masken der „Fünf Helden": dies alles deutet auf archäologische Kenntnisse hin. Ebenso ist ohne Zweifel die Vision, die Posthumus im Gefängnis des Sicilius Leonatus schaut — „ein alter Mann, in der Tracht eines Kriegers, führt eine alte Frau", — gleichen Ursprungs. Über das „athenische Gewand", das Lysander von Oberon unterscheidet, hab' ich bereits gesprochen. Doch eins der bezeichnendsten Beispiele ist die Tracht des Coriolan, die Shake-

speare direkt Plutarch entnimmt. Dieser Geschichtschreiber erzählt uns in seiner Lebensschilderung des großen Römers von dem Eichenkranz, mit dem Caius Marcius bekränzt wurde, und von dem seltsamen Gewande, in dem er, nach alter Sitte, um die Gunst seiner Wähler werben mußte. Über beides verbreitet er sich ausführlich und forscht dem Ursprung und der Deutung der alten Bräuche nach. Shakespeare bekundet wahren Künstlergeist, indem er dem antiken Historiker die Tatsachen entnimmt und sie in dramatische und malerische Wirkungen umgießt: das Kleid der Demut, das wölfische Kleid, wie Shakespeare es nennt, bildet den Mittelpunkt des Stücks. Ich könnte noch andere Beispiele anführen, doch genügt dieses eine für meinen Zweck. Daraus ergibt sich klar, daß wir Shakespeares eigene Methode, seine eigenen Wünsche am besten ausführen, wenn wir seine Stücke genau im Gewande ihrer Zeit, im Einklange mit den besten Gewährsmännern inszenieren.

Wäre dies selbst nicht der Fall, so liegt doch kein Grund vor, warum wir Unvollkommenheiten, die der Shakespeareschen Inszenierung anhaften mochten, noch weiter bewahren sollten. Wir könnten ebensogut die Julia durch einen jungen Mann spielen lassen oder uns der Errungenschaft des Szenenwechsels begeben. In einem großen dramatischen Kunstwerk sollten nicht bloß durch den Schauspieler Leidenschaften von heute zum Ausdruck gebracht, diese sollten uns auch in einer dem modernen Geiste entsprechenden Gestalt vermittelt werden. Racine führte seine Römerstücke in der Tracht Ludwigs des Vierzehnten auf einer Bühne vor, auf der die Zuschauer gedrängt saßen; wir verlangen andere Voraussetzungen, um uns seiner Kunst erfreuen zu können. Peinliche Genauigkeit des Details erscheint uns erforderlich, um vollkommene Illusion zu erzielen. Wir müssen nur darauf achten, daß die Details nicht überwiegen. Sie

müſſen ſich vielmehr ſtets dem Hauptmotiv des Stückes unterordnen. Doch bedeutet ſolche Unterordnung in der Kunſt keineswegs Geringſchätzung der Wahrheit. Es bedeutet nur, daß die Tatſachen zu Wirkungen umgewandelt werden, jedem Detail wird die ſeinem Wert gebührende Stellung angewieſen. „Die kleinen Details der Geſchichte und des häuslichen Lebens", ſagt Hugo, „müſſen vom Dichter peinlich genau ſtudiert und dargeſtellt werden. Doch ſollen ſie nur dem Zweck dienen, die Lebensechtheit des Ganzen zu ſteigern und ſelbſt die verborgenſten Eigentümlichkeiten des Werks mit jener mächtigen Lebensfülle zu durchdringen, die die Perſonen wahrer erſcheinen und darum die Ereigniſſe erſchütternder wirken läßt. Dieſem Ziel muß alles untergeordnet werden. Der Menſch ſteht im Vordergrunde, das übrige durchaus in zweiter Linie."

Dieſe Stelle iſt nicht ohne Intereſſe, weil ſie von dem erſten großen franzöſiſchen Dramatiker ſtammt, der ſich archäologiſcher Genauigkeit auf der Bühne befliß, deſſen Dramen in den Details durchaus korrekt ſind und die man dennoch allgemein ihrer leidenſchaftlichen Empfindung, nicht ihrer pedantiſchen Genauigkeit — ihrer Lebenskraft, nicht ihrer Wiſſensfülle wegen kennt. Zwar hat er ſich bei der Anwendung merkwürdiger oder ſeltſamer Ausdrücke zu mancherlei Konzeſſionen herbeigelaſſen. Ruy Blas ſpricht von M. de Priego als von einem „sujet du roi", ſtatt von dem „noble du roi", Angelo Malipieri ſpricht von „la croix rouge", anſtatt von „la croix de gueules". Doch ſind dies Konzeſſionen, die dem Publikum oder vielmehr einem Teil des Publikums gemacht werden. „Ich bitte hier denkende Zuſchauer um Entſchuldigung," ſagt er in einer Randbemerkung zu einem ſeiner Stücke, „hoffen wir, daß eines Tags ein venezianiſcher Edelmann ſein Wappen auf dem Theater ohne Gefahr wird benennen dürfen. Zu dieſem

Fortſchritt wird man gelangen." Und wenn auch ſeine Schilderung des Helmbuſches nicht ganz zutreffend erſcheint, ſo war dieſer ſelbſt doch ganz exakt gearbeitet. Man wird allerdings einwenden, das Publikum nehme von dieſen Dingen keine Notiz. Doch darf man nicht vergeſſen, daß die Kunſt kein anderes Ziel hat als ihre eigene Vollkommenheit und daß ſie nur nach ihren eigenen Geſetzen vorgeht; eben jenes Stück, das Hamlet ſelbſt als „Kaviar für das Volk" bezeichnet, preiſt er hoch. Übrigens hat ſich das Publikum in England jetzt eine gewiſſe Umwandlung gefallen laſſen. Man ſchätzt neuerdings die Schönheit weit mehr, als dies noch vor wenigen Jahren der Fall war. Iſt man auch nicht mit den Quellen und den archäologiſchen Daten vertraut, ſo genießt man doch alles Schöne, was geboten wird. Und darauf allein kommt es an. Weit beſſer, ſich einer Roſe zu erfreun, als ihre Wurzel unter das Mikroſkop zu legen. Die archäologiſche Genauigkeit bildet nur eine Vorausſetzung der Illuſionswirkung auf dem Theater, ſie iſt keineswegs das Weſentliche. Und Lord Lyttons Vorſchlag, die Koſtüme ſollten nur Schönheit, keineswegs Genauigkeit beſitzen, beruht auf einem Mißverſtehen der Eigentümlichkeit des Koſtüms und ſeiner Bedeutung für die Schaubühne. Sein Wert iſt ein doppelter — ein maleriſcher und dramatiſcher; jener hängt von der Farbe, dieſer von dem Zuſchnitt und ſeiner Eigenart ab. Die beiden ſind aber ſehr innig miteinander verbunden. So oft man in unſeren Tagen die hiſtoriſche Genauigkeit vernachläſſigt und die in einem Stück vorkommenden verſchiedenartigen Gewänder verſchiedenen Zeiten entnommen hat, iſt das Ergebnis geweſen, daß aus der Bühne ein Chaos der Koſtüme, eine Karikatur der Jahrhunderte, ein Maskenball geworden iſt. Jede dramatiſche und maleriſche Wirkung wurde vernichtet. Denn die Tracht des einen Zeitalters ſteht nicht im künſtleriſchen

Einklang mit der Tracht des anderen, und die Kostüme verwirren, heißt, das Drama selbst verwirren. Das Kostüm ist der Weiterbildung, der Entwicklung fähig, es ist ein sehr bedeutsames, vielleicht das bedeutsamste Kennzeichen der Sitten, Gewohnheiten und Lebensweise eines jeden Jahrhunderts. Die puritanische Verachtung der Farbe, der Ausschmückung und der Anmut der Erscheinung hat die große Empörung der mittleren Klassen gegen die Schönheit im siebzehnten Jahrhundert mit verursacht. Ein Historiker, der dies nicht beachtete, würde uns ein höchst ungenaues Gemälde der Zeit darbieten. Ein Dramatiker, der diese Tatsache nicht benützte, würde eine der wichtigsten Möglichkeiten illusionistischer Wirkung preisgeben. Die Verweichlichung in der Kleidung, die die Regierung Richards des Zweiten kennzeichnet, bildete ein ständiges Thema der Autoren jener Zeit. Shakespeare, der zweihundert Jahre später schrieb, gewinnt aus der Vorliebe des Königs für Fröhlichkeit der Erscheinung und fremde Moden manche Pointen des Stücks — man erinnere sich an Einzelheiten, von John of Gaunts Vorwürfen bis zu der Rede Richards selbst, im dritten Akt, bei seiner Thronentsetzung. Und daß Shakespeare Richards Gruft in der Westminsterabtei kannte, scheint aus der Rede Yorks zu erhellen:

„Seht, seht den König Richard selbst erscheinen,
So wie die Sonn', errötend mißvergnügt,
Aus feurigem Portal des Ostens tritt,
Wenn sie bemerkt, daß neid'sche Wolken streben,
Zu trüben ihren Glanz."

Wir können ja noch auf dem Gewand des Königs sein Lieblingssymbol erkennen — die Sonne, die aus Wolken hervorbricht. In der Tat drücken sich in jedem Zeitalter die gesellschaftlichen Zustände in der Kleidung so deutlich aus, daß die Aufführung eines Stückes, das im sech-

zehnten Jahrhundert spielt, in den Trachten des vierzehnten Jahrhunderts, oder umgekehrt, ihrer Lebensunwahrheit wegen unecht erscheinen würde. So wertvoll der schöne Effekt auf der Schaubühne ist, die höchste Schönheit ist mit der Genauigkeit des Details nicht bloß vergleichbar, sie hängt geradezu davon ab. Ein völlig neues Kostüm zu erfinden, ist außer in der Burleske oder in der Posse beinahe unmöglich. Aus den Kostümen verschiedener Jahrhunderte aber eine neue Tracht zu kombinieren, wäre ein gefährliches Experiment. Wie Shakespeare über den künstlerischen Wert solcher Vermischung dachte, mag man aus seinen beständigen satirischen Ausfällen gegen die Gecken der Elisabethanischen Zeit schließen, die sich einbildeten, sie seien gut angezogen, weil sie ihre Wämser aus Italien, ihre Hüte aus Deutschland und ihre Hosen aus Frankreich bezogen. Und es sollte vermerkt werden, daß die schönsten szenischen Wirkungen, die auf unserer Schaubühne gewonnen wurden, die gewesen sind, die sich durch ihre vollkommene Genauigkeit auszeichneten, wie die Neuaufführungen aus dem achtzehnten Jahrhundert durch Mr. und Mrs. Bancroft auf dem Haymarket-Theater, Mr. Irvings herrliche Aufführung von „Viel Lärm um nichts" und Mr. Barretts „Claudian". Überdies muß — und dies ist vielleicht die vollständigste Antwort auf Lord Lyttons Theorie — daran erinnert werden, daß sowohl in Fragen des Kostüms wie des Dialogs Schönheit keineswegs das erste Ziel des Dramatikers bildet. Des Dramatikers Ziel ist in erster Linie das Hervorheben des Charakteristischen. Er wünscht so wenig, daß alle seine Personen herrlich angezogen seien, wie er etwa wünschen würde, daß sie alle Charakterschönheit besitzen oder schönes Englisch sprechen. Der wahre Dramatiker zeigt uns das Leben unter künstlerischen Gesichtspunkten, jedoch nicht die Kunst in der Form des Lebens. Die griechische Tracht

war die schönste, die die Welt je gesehen hat, und die englische des vergangenen Jahrhunderts eine der abscheulichsten. Trotzdem können wir bei einem Stück Sheridans keineswegs die nämlichen Kostüme wie bei einem Drama von Sophokles verwenden. Denn wie Polonius in seinen ausgezeichneten Bemerkungen, denen zu danken ich hier die günstige Gelegenheit finde, ausführt: eins der ersten Erfordernisse der Kleidung ist, daß sie etwas besage. In dem affektierten Stil der Kleidung des achtzehnten Jahrhunderts drückten sich die affektierten Manieren, die affektierte Art der Konversation der damaligen Gesellschaft charakteristisch aus. Der realistische Dramatiker wird diese bezeichnenden Züge bis herab zu den geringfügigsten Details sehr hoch zu schätzen wissen. Das Material hierfür kann er bloß aus der Archäologie gewinnen. Doch genügt es keineswegs, daß ein Kostüm historisch genau sei. Es muß auch der Erscheinung und der Gestalt des Schauspielers und seiner vermutlichen Stellung im Stück wie der Haltung, die er darin notwendigerweise einzunehmen hat, entsprechen. Bei Mr. Hares Aufführung von „Wie es euch gefällt" auf dem St.-James-Theater wurde die Pointe der Klage des Orlando, daß er wie ein Bauer, nicht wie ein Edelmann erzogen worden sei, durch die Überladenheit seines Anzugs ganz um ihre Wirkung gebracht. Auch war die prunkvolle Kleidung des verbannten Herzogs und seiner Freunde durchaus nicht am Platze. Mr. Lewis Wingfields Erklärung, die Luxusgesetze jener Zeit seien der Grund dieses Prunks, reicht, wie ich fürchte, kaum aus. Geächtete Männer, die sich im Walde verborgen halten und vom Weidwerk leben, dürfen sich nicht sehr um die Regeln der Toilette bekümmern. Sie waren vermutlich wie das Gefolge Robin Hoods gekleidet, mit dem sie im Verlaufe des Stückes sogar verglichen werden. Daß sie in ihrem Auftreten keineswegs reichen Edel-

männern glichen, kann man aus den Worten Orlandos, als er auf sie losstürmt, erkennen. Er hält sie irrigerweise für Räuber und ist ganz erstaunt, daß sie ihm in höfisch-gebildeten Ausdrücken antworten. Die Aufführung des nämlichen Stückes durch Lady Archibald Campbell unter der Leitung E. W. Godwins war, soweit die Ausstattung in Frage kommt, weit mehr von künstlerischen Gesichtspunkten beherrscht. Mir wenigstens schien es so. Der Herzog und seine Gefährten trugen wollene Waffenröcke, lederne Jacken, hohe Stiefel, Stulphandschuhe, breitrandige Hüte und Kapuzen. Da sie in einem wirklichen Wald agierten, fanden sie gewiß ihre Bekleidung sehr bequem. Jede Person im Stück trug eine passende Kleidung. Das Braun und Grün der Gewänder harmonierte vortrefflich mit den Farnkräutern, durch die sie schritten, mit den Bäumen, unter denen sie lagen, mit der lieblichen englischen Landschaft, die das ländliche Spiel umschloß. Die vollkommene Natürlichkeit der Szene entsprang der vollkommenen Genauigkeit und Angemessenheit jedes Kleidungsstücks. Die Archäologie konnte nicht auf eine strengere Probe gestellt werden und nicht siegreicher daraus hervorgehen. Die ganze Aufführung bewies ein für allemal, daß ein Gewand immer unwirklich, unnatürlich und theatralisch, im Sinne von gekünstelt erscheint, wenn es nicht archäologisch genau und künstlerisch angemessen ist.

Es genügt aber auch keineswegs, daß ein Kostüm historisch genau und künstlerisch angemessen ist und in herrlichen Farben schimmert; der ganze Bühnenraum muß Farbenschönheit zeigen. Solange der Hintergrund von einem Künstler gemalt wird und die Vordergrundfiguren unabhängig davon von einem anderen entworfen werden, besteht immer die Gefahr, daß das Bühnenbild der harmonischen Wirkung ermangle. Man sollte für jede Szene ein Farbenschema

wie für die Ausschmückung eines Zimmers anlegen, man sollte die Gewänder, die zur Benützung gelangen sollen, zu allen möglichen Kombinationen vermischen und wieder mischen und das Nichtzusammenklingende entfernen. Was die besonderen Farbenarten betrifft, so wird die Bühne oft zu grell gemacht, zum Teil dadurch, daß die Kostüme allzu sehr den Eindruck des Neuen hervorrufen. Eine gewisse Schäbigkeit, die im modernen Leben bloß das Streben der niederen Volksschichten nach einer gewissen Haltung ausdrückt, ist nicht ohne künstlerischen Wert. Moderne Farben gewinnen oft sehr, wenn sie ein wenig verblaßt sind. Auch die blaue Farbe wird zu häufig benützt: sie ist nicht bloß bei Gaslicht von zweifelhafter Wirkung; es fällt überhaupt schwer, sich in England ein durchaus gutes Blau zu verschaffen. Das feine chinesische Blau, das wir alle so sehr bewundern, braucht zwei Jahre, um zu färben. Das englische Publikum will aber auf eine Farbe nicht so lange warten. Pfauenblau wurde natürlich auf der Bühne mit Vorteil zur Anwendung gebracht, hauptsächlich im Lyzeumtheater; doch sind alle Versuche, die ich kenne, ein gutes Lichtblau oder ein gutes Dunkelblau zu erzielen, fehlgeschlagen. Der Wert der schwarzen Farbe wird kaum genügend gewürdigt. Mr. Irving hat sie in „Hamlet" als Grundnote der Inszenierung mit großer Wirkung zur Anwendung gebracht, aber als neutrale, den Ton hebende Farbe ist ihre Bedeutung noch nicht erkannt. Dies scheint erstaunlich, da Schwarz ja die allgemein übliche Farbe der Kleidung eines Jahrhunderts ist, in dem wir, wie Baudelaire sagt, alle „irgendein Begräbnis feiern". Der Archäologe der Zukunft wird vermutlich unsere Zeit als eine Epoche bezeichnen, welche die Schönheit des Schwarzen erkannte. Ich glaube aber nicht, daß dies wirklich, soweit es sich um Bühnen- und Hausdekoration handelt, der Fall ist. Der dekorative Wert des Schwarzen

iſt ſo bedeutend wie der von Weiß oder Gold. Es vermag die Farben zu ſondern und harmoniſch zu verbinden. In modernen Stücken iſt der ſchwarze Rock des Helden an ſich von Bedeutung, und man ſollte ihm einen entſprechenden Hintergrund geben. Das geſchieht aber nur ſelten. In der Tat war der einzige treffliche Hintergrund eines in unſerer Kleidung ſpielenden Stücks, den ich jemals geſehen habe, in einer dunkelgrau und creme-weiß gehaltenen Szene des erſten Aktes der „Princesse Georges“ in der Aufführung von Mrs. Langtry. In der Regel verſchwindet der Held im bric-à-brac und unter Palmenbäumen; er verliert ſich in den goldenen Abgründen der Louis-Quatorze-Möbel, er ſchrumpft inmitten der Moſaiken zu einer bloßen Mücke zuſammen, während doch der Hintergrund nur immer Hintergrund bleiben und die Farbe der Wirkung untergeordnet werden ſollte. Dies wird freilich nur dann möglich ſein, wenn ein Geiſt die ganze Aufführung leitet. Mögen auch die Werke der Kunſt verſchieden ſein, das Weſen künſtleriſcher Wirkung iſt Einheit.

Monarchie, Anarchie und Revolution mögen um ihre Berechtigung, Nationen zu regieren, ſtreiten; ein Theater jedoch ſollte einem gebildeten Deſpoten unterſtehen. Mag man auch die Arbeit teilen, der lenkende Geiſt muß einheitlich ſein. Wer das Koſtüm eines Zeitalters verſteht, verſteht auch notwendigerweiſe ſeine Architektur und ſein Milieu; es fällt nicht ſchwer, aus der in einer gewiſſen Zeit üblichen Form der Stühle zu ſchließen, ob man Krinolinen trug oder nicht. In der Kunſt gibt es keine Spezialität. Jede wirkliche künſtleriſche Aufführung ſollte das Gepräge des nämlichen Meiſters tragen, eines Meiſters, der nicht bloß jedes Detail ſelbſt zeichnen und gruppieren, ſondern auch die Art und Weiſe, wie jedes Koſtüm zu tragen iſt, vollſtändig kontrollieren müßte.

Mademoiselle Mars erklärte bei der ersten Aufführung von „Hernani“, ihren Partner nur unter der Bedingung „Mon Lion“! zu nennen, daß man ihr gestatte, ein gewisses kleines, damals auf den Boulevards sehr fashionables Barett zu tragen. Manche jungen Schauspielerinnen unserer Tage bestehen noch immer darauf, unter griechischen Gewändern steife Unterröcke zu tragen; dabei geht die ganze Zartheit der Linien und Farben des Kostüms verloren; derlei Frevel sollte man nicht dulden. Man sollte auch weit mehr Kostümproben abhalten, als das jetzt geschieht. Schauspieler wie etwa Mr. Forbes Robertson, Mr. Conway, Mr. George Alexander und andere — der älteren Künstler zu geschweigen — bewegen sich bequem und elegant in der Tracht jedes Jahrhunderts. Doch gibt es andererseits nicht wenige, die in einem Gewand ohne Seitentaschen nicht zu wissen scheinen, was sie mit ihren Händen beginnen sollen; sie tragen ihre Röcke, als wären es Kostüme. Nun sind es allerdings für den, der sie entwirft, Kostüme, für den, der sie trägt, sollten es aber Kleider sein. Auch ist es an der Zeit, die unsere Bühne beherrschende Anschauung, daß die Griechen und Römer stets, auch im Freien, bloßen Hauptes einhergingen, zu zerstören. Diesen Irrtum haben die Theaterleiter aus den Tagen Elisabeths nicht begangen: sie statteten vielmehr ihre römischen Senatoren sowohl mit langen Gewändern wie auch mit Hüten aus.

Häufigere Kostümproben hätten noch eine weitere Bedeutung: die Schauspieler würden dadurch lernen, daß es gewisse Gesten und Bewegungen gibt, die einem bestimmten Kostümstil nicht bloß angemessen, sondern geradezu von ihm bedingt sind. Der maßlose Gebrauch, den man beispielsweise im achtzehnten Jahrhundert von den Armen machte, war das natürliche Ergebnis der weiten Reifröcke. Das würdeschwere Auftreten Burleighs war seiner Halskrause

nicht minder als seiner Kunsteinsicht zu danken. Solange überdies sich ein Schauspieler nicht in seiner Kleidung heimisch fühlt, ist er auch in seiner Rolle nicht heimisch.

Darüber, daß die Schönheit des Kostüms im Zuschauer künstlerisches Temperament und jene Freude an der Schönheit um ihrer selbst willen erzeugt, ohne die große Kunstschöpfungen nicht verstanden werden können, will ich hier nicht sprechen. Doch kann man den Wert, den Shakespeare dieser Frage bei der Aufführung seiner Tragödien beilegte, daraus ermessen, daß er diese stets bei künstlichem Licht und in einem schwarzverhängten Theaterraum spielte. Ich wollte nur darauf hinweisen, daß die Anwendung der Archäologie keine pedantische Methode ist, sondern eine Methode, künstlerische Illusionen hervorzurufen, daß man dadurch die Möglichkeit gewinnt, Charaktere ohne Schilderung zu erklären und dramatische Situationen und Effekte hervorzubringen. Man muß, meine ich, beklagen, daß so viele Kritiker eine der wichtigsten Bewegungen unseres modernen Theaters angegriffen haben, ehe diese Bewegung noch zu ihrer Vollendung gelangte. Daß sie einmal dahin gelangen wird, empfinde ich ebenso deutlich, wie etwa, daß man in Zukunft von den Kritikern mehr verlangen wird, als daß sie sich an Macready erinnern oder Benjamin Webster gesehen haben: wir werden von ihnen die Pflege des Schönheitssinnes verlangen. „Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse." Und wenn sie diese Bewegung schon nicht bestärken, so sollten sie sich ihr doch nicht entgegenstellen; denn Shakespeare hätte ihr unter allen Dramatikern am meisten Beifall gezollt. Ist doch ihre Methode, die Illusion des Wahren hervorzurufen, und ihr Ergebnis, daß sie die Illusion der Schönheit hervorruft. Nicht, daß ich etwa mit allem, was ich in diesem Essay sage, übereinstimme. Mit vielem stimme ich durchaus nicht überein. Der Essay

vertritt bloß einen künſtleriſchen Standpunkt, und in der äſthetiſchen Kritik iſt der Standpunkt alles. In der Kunſt gibt es keine allgemeine Wahrheit. Eine Wahrheit iſt in der Kunſt alles das, deſſen Gegenteil nicht minder wahr iſt. Wie wir nur in der Kunſtkritik und durch ſie die platoniſche Lehre von den Ideen erfaſſen können, ſo können wir nur in der Kunſtkritik und durch ſie das Hegelſche Syſtem des Widerſpruchs begreifen. Die Wahrheiten der Metaphyſik ſind Maskenwahrheiten.

Die Seele des Menſchen unter dem Sozialismus

Überſetzt von Paul Wertheimer

Der Hauptvorzug, den die Herrschaft der sozialistischen Gesellschaftsordnung mit sich brächte, wäre ohne Zweifel, daß der Sozialismus uns von der gemeinen Nötigung, für andere zu leben, befreien würde, die bei der gegenwärtigen Einrichtung der Gesellschaft so schwer auf fast allen lastet. Es ist in der Tat kaum einer, der sich diesem Zwang zu entziehen vermag.

Dann und wann im Verlaufe des Jahrhunderts hat ein großer Naturforscher wie Darwin, ein großer Dichter wie Keats, ein feiner kritischer Kopf wie Renan, ein überlegener Künstler wie Flaubert es zuwege gebracht, sich so zu isolieren, sich außerhalb der lärmenden Ansprüche der anderen zu stellen, „unter dem Schutze der Mauer zu stehen", wie Plato sagt, und solcher Art die ihm erreichbare Stufe der Selbstvollendung zu erklimmen — zu seinem eigenen unvergleichlich großen Gewinn und zu dem unvergleichlich großen, dauernden Gewinn der ganzen Welt. Das sind aber nur Ausnahmen. Die meisten Menschen verderben ihr Leben durch einen gewissen ungesunden, übertriebenen Altruismus — sind in der Tat genötigt, es so zu verderben. Sie sehen sich umgeben von scheußlicher Armut, von scheußlicher Häßlichkeit, von scheußlichem Hunger. Wie sollte nicht durch dies alles ihr Empfinden erschüttert werden? Die Empfindungen des Menschen werden rascher erregt, als sein Verstand; es ist, wie ich jüngst in einem Artikel über das Wesen der Kritik ausgeführt habe, weit leichter, Mitgefühl mit Leiden zu hegen, als Gedanken zu lieben. So tritt man naturgemäß in bewundernswerter, doch irre geleiteter Absicht sehr ernsthaft und sehr sentimental an die Aufgabe heran, die Übel ringsum zu heilen. Aber die Heilmittel heilen die Krankheit nicht: sie verlängern sie bloß. Ja, die Heilmittel sind ein Teil der Krankheit selbst.

Man versucht gegenwärtig, das Problem der Armut dadurch zu lösen, daß man die Armen am Leben erhält oder — so will es eine sehr vorgeschrittene Schule — sie amüsiert. Aber dies ist keine Lösung, sondern nur eine Verschlimmerung der Schwierigkeit. Das wahre Ziel ist, die Gesellschaft auf einer Grundlage neu aufzurichten, welche die Armut ausschließt. Und die altruistischen Tugenden haben wirklich die Erreichung dieses Zieles zu verhindern gewußt. Gerade wie die ärgsten Sklavenhalter diejenigen waren, die ihre Sklaven mit Güte behandelten und so zu verhindern wußten, daß die Greuel des Systems von denen, die darunter litten, erkannt und von denen, die sie beobachteten, verstanden wurden, so sind in dem gegenwärtigen England gerade die Wohltäter die größten Schädlinge. Wir haben auf diese Weise schließlich das seltsame Schauspiel erlebt, daß Männer, die das Problem wirklich durchdacht haben und das Leben kennen — Männer von Bildung, die im East-End wohnen — auftreten und das Gemeinwesen inständig bitten, doch seine altruistischen Anwandlungen von Barmherzigkeit, Fürsorge u. dgl. einzudämmen. Sie tun das aus der Erwägung heraus, daß eine solche Barmherzigkeit erniedrigt und demoralisiert. Diese Männer haben vollkommen recht. Die Barmherzigkeit ruft eine Menge von Sünden hervor.

Ferner ist noch folgendes zu sagen. Es ist unsittlich, Privateigentum zur Milderung der furchtbaren Übelstände zu verwenden, zu denen die Einrichtung des Privateigentums geführt hat. Das ist sowohl unsittlich als auch unehrlich.

Unter der Herrschaft des Sozialismus wird dies alles natürlich anders sein. Es wird keine Menschen mehr geben, die, bekleidet mit stinkenden Fetzen, in stinkenden Höhlen wohnen und ungesunde, durch den Hunger verkümmerte

Kinder in völlig menschenunwürdiger, abstoßender Umgebung aufziehen. Die Sicherheit der Gesellschaft wird nicht mehr, wie dies jetzt der Fall ist, vom Stande des Wetters abhängen. Kommt ein Frost, dann wird man nicht mehr die hunderttausend Arbeiter sehen, die jetzt in einem Zustand unsäglich abscheulichen Elends durch die Straßen trampeln oder ihre Nachbarn jammernd um Almosen anbetteln oder vor den Toren der ekelhaften Asyle wimmeln, um ein Stück Brot und ein schmutziges Obdach für die Nacht zu erlangen. Jedes Mitglied der Gesellschaft wird an ihrer allgemeinen Wohlfahrt, an ihrem allgemeinen Glück teilnehmen; bricht Frost herein, so wird er niemandem Schaden bringen.

Andererseits wird der Wert des Sozialismus einfach nur darin bestehen, daß er zum Individualismus hinüberleitet.

Der Sozialismus, Kommunismus oder wie man diese Organisation auch nennen möge, wird dadurch, daß er das Privateigentum in allgemeinen Reichtum umwandelt, dadurch, daß er an Stelle der Konkurrenz die Korporation, das Zusammenarbeiten setzt, der Gesellschaft die ihr eigentümliche Form eines gesunden Organismus zurückgeben und die materielle Wohlfahrt eines jeden Mitgliedes dieser Gemeinschaft sichern. Er wird in der Tat dem Leben seine richtige Grundlage und seine richtige Umgebung verleihen. Um aber das Leben auf die höchste Spitze der Vollendung zu heben, bedarf es noch eines weiteren. Es bedarf des Individualismus. Ist der Sozialismus auf Autorität gegründet, richtet er Regierungen ein, die mit ökonomischer Machtfülle ausgestattet sind, genau wie jetzt mit politischen Befugnissen, sollen wir kurz industrielle Tyrannei haben, dann wird dieser jüngste Zustand der Menschheit weit schlimmer sein als der bisherige. Heutzutage sind eben durch die Herrschaft des Privateigentums sehr viele imstande, ihre Individualität

in einer gewiſſen, freilich ſehr beſchränkten Weiſe zur Entfaltung zu bringen. Sie brauchen entweder nicht für ihren Lebensunterhalt zu arbeiten oder ſind doch in der Lage, die ihnen zuſagende Sphäre der Betätigung, die ihnen Freude gewährt, zu wählen. Das ſind die Dichter, die Philoſophen, die Gelehrten, die Gebildeten — mit einem Wort, die wirklichen Menſchen, die zur Selbſtvollendung gelangt ſind, in denen die Menſchheit ihre eigene teilweiſe Vollendung erreicht. Andererſeits gibt es ſehr viele, die, mit Privatbeſitz nicht begabt und daher immer an dem Rande des nackten Elends ſchwebend, genötigt ſind, die Arbeit von Laſttieren zu verrichten, Arbeit, die ihnen gar nicht zuſagt, und zu der ſie durch die unabweisbare, unvernünftige, erniedrigende Tyrannei der Not gezwungen werden. Das ſind die Armen; in ihrem Kreiſe fehlt jede Grazie, jede Anmut der Rede oder Bildung, jede Verfeinerung der Genüſſe, jede Lebensfreudigkeit. Ihre geſammelte Kraft verſchafft der Menſchheit manche materielle Wohlfahrt, doch einzig und allein materiellen Vorteil, der Arme ſelbſt iſt völlig ohne Bedeutung. Er iſt nur ein winziges Atom einer Kraft, die ihn nicht bloß nicht beachtet, ſondern zermalmt; ja ihn mit Vorliebe zermalmt, weil er dann viel fügſamer iſt.

Natürlich iſt der unter der Vorausſetzung des Privateigentums erblühte Individualismus, ſo mag man einwenden, nicht immer oder auch nicht in der Regel etwas Erleſenes oder Wundervolles, auch haben die Armen, ermangeln ſie gleich der Kultur und Anmut, doch manche Tugenden. Dieſe beiden Einwände wären an ſich völlig richtig. Das Privateigentum iſt ſehr häufig ein demoraliſierendes Element, und dies iſt natürlich einer der Gründe, weshalb der Sozialismus dieſe Einrichtung abzuſchaffen bemüht iſt. Das Eigentum iſt in der Tat etwas durchaus Schädliches. Vor einigen Jahren zogen Leute im Lande umher und

ſagten, das Eigentum ziehe Pflichten nach ſich. Dieſe Anſchauung wurde ſo häufig und in ſo langweiliger Weiſe wiederholt, daß die Kirche anfing, das nämliche zu behaupten. Jetzt wird dieſe Lehre von der Kanzel gepredigt. Sie iſt vollkommen richtig. Der Beſitz erzeugt nicht nur Pflichten, er ſchafft ſo viele, daß eine Fülle davon eine Qual iſt. Man muß ſich fortwährend um Geſchäfte bekümmern, unausgeſetzt werden Anſprüche erhoben, man hat nicht einen Augenblick Ruhe. Brächte der Beſitz nur Freude, dann könnte man ihn noch hinnehmen. Aber die damit verknüpften Pflichten machen ihn ganz unerträglich. Im Intereſſe der Reichen müſſen wir uns deſſen entledigen. Man kann die Tugenden der Armen bereitwillig anerkennen und muß ſie doch ſehr bedauern. Man erzählt uns oft, die Armen ſeien für Wohltaten dankbar. Einige ſind es ohne Zweifel, aber die beſten unter den Armen ſind nie dankbar. Sie ſind undankbar, unzufrieden, ungehorſam, Rebellen. Sie ſind es mit vollem Recht. Sie empfinden, daß die Mildtätigkeit eine lächerlich unzulängliche Art teilweiſer Rückerſtattung oder ein ſentimentales Almoſen iſt, gewöhnlich mit dem unverſchämten Verſuch des ſentimentalen Wohltäters verbunden, über das Privatleben der Beſchenkten tyranniſche Herrſchaft zu üben. Warum ſollten die Armen für die Krumen, die von der Tafel des Reichen fallen, dankbar ſein? Sie ſollten mit bei dem Mahle ſitzen, das beginnen ſie jetzt zu merken. Was die Frage der Unzufriedenheit belangt: wer mit ſolcher Umgebung und einer ſo erbärmlichen Lebensführung zufrieden wäre, müßte völlig vertiert ſein. Der Ungehorſam iſt für jeden, der die Geſchichte geleſen hat, die urſprüngliche Tugend des Menſchen. Durch den Ungehorſam iſt man zum Fortſchritt gelangt, durch den Ungehorſam und durch die Empörung. Mgnchmal lobt man die Armen um ihrer Sparſamkeit

willen. Aber den Armen Sparsamkeit zu empfehlen, ist grotesk und beleidigend zugleich. Es ist, als riete man einem Verhungernden, weniger zu essen. Ein Stadt- oder Landarbeiter, der sparen wollte, beginge damit etwas völlig Unsittliches. Der Mensch sollte sich keineswegs zu dem Nachweise hergeben, daß er wie ein schlecht genährtes Stück Vieh zu leben vermag. Er sollte lieber stehlen oder im Armenhaus eine Zuflucht suchen, was ja viele für eine Art Diebstahl halten. Was das Betteln belangt, so ist es sicherer zu betteln, als zu nehmen, aber es ist vornehmer, zu nehmen, denn zu betteln. Nein, ein Armer, der undankbar, nicht sparsam, unzufrieden, ein Rebell ist, ist vielleicht eine Persönlichkeit, es steckt möglicherweise viel in ihm. Er stellt jedenfalls einen gesunden Protest dar. Was die tugendreichen Armen betrifft — diese muß man wohl bemitleiden, aber man kann sie unmöglich bewundern. Sie haben mit dem Feinde paktiert, sie haben ihr Erstgeburtsrecht um eine Schüssel sehr schlechter Suppe dahingegeben. Sie sind gewiß auch außerordentlich dumm. Ich begreife sehr wohl, daß ein Mann sich mit Gesetzen einverstanden erklärt, die das Privateigentum schützen und seine Anhäufung gestatten, so lange er selbst dadurch imstande ist, ein Leben der Schönheit und Geistigkeit in irgendeiner Form zu führen. Doch ist es mir gänzlich unfaßbar, wie jemand, dessen Leben durch diese Gesetze zerstört und verunstaltet wird, deren Fortdauer ruhig mitanzusehen vermag.

Gleichwohl findet sich die Erklärung unschwer. Die Sache verhält sich einfach folgendermaßen. Elend und Armut haben etwas so völlig Erniedrigendes, sie üben auf das Wesen des Menschen eine so lähmende Wirkung aus, daß keine Klasse der Gesellschaft sich je wirklich ihres Leidens deutlich bewußt wird. Andere müssen sie darüber aufklären und diesen glauben sie oft gar nicht. Was manche große Unter-

nehmer wider die Agitatoren vorgebracht haben, ist fraglos richtig. Agitatoren sind Eindringlinge, die in irgendeine völlig zufriedene Gesellschaftsschicht einbrechen und die Saat der Unzufriedenheit unter ihnen säen. Eben darum sind Agitatoren so absolut notwendig. Ohne diese gäbe es in unserem völlig unvollkommenen Gemeinwesen kein Fortschreiten zur Kultur hin. Die Sklaverei wurde in Amerika keineswegs infolge irgendeiner Bewegung unter den Sklaven selbst oder infolge des leidenschaftlichen Verlangens der Sklaven nach Freiheit abgeschafft. Man hat die Sklaverei nur wegen des völlig ungesetzlichen Benehmens einiger in Boston und an anderen Orten wirkenden Agitatoren aufgehoben, die selbst weder Sklaven noch Sklavenhalter waren, noch Leute, die überhaupt irgend etwas mit dieser Frage zu schaffen hatten. Es sind ohne Zweifel die Abolitionisten gewesen, welche die Fackel in Brand setzten, die ganze Frage aufrollten. Und so paradox es klingt, die Agitatoren haben bei den Sklaven selbst nicht nur keinerlei Unterstützung, sondern kaum Sympathien gefunden; und als am Ende des Krieges die Sklaven die Freiheit gewonnen hatten, so vollständig gewonnen hatten, daß sie die Freiheit hatten, zu verhungern, da bedauerten viele bitterlich die neue Lage der Dinge. Für den Denker bedeutet nicht der Tod der Marie Antoinette, die sterben mußte, weil sie Königin war, den tragischen Höhepunkt der französischen Revolution, sondern die Erhebung der ausgehungerten Bauern der Vendée, die freiwillig aufstanden, um für die häßliche Sache des Feudalismus zu sterben.

Es ist also klar, mit dem autoritären Sozialismus kommt man nicht weiter. Denn während unter dem gegenwärtigen System immerhin eine nicht geringe Zahl von Menschen ihr Leben mit einer gewissen Fülle von Freiheit und Glück und einer gewissen Betonung ihres Ichs zu leben vermag, würde

unter einem industriellen Kasernensystem oder einem System der wirtschaftlichen Tyrannei niemand irgendwelcher Freiheit teilhaftig werden. Zu bedauern bleibt, daß ein Teil unserer Gemeinschaft tatsächlich im Zustande der Sklaverei dahinlebt, aber es wäre kindisch, dieses Problem dadurch zu lösen, daß man die ganze Gemeinschaft in die Sklaverei zwingt. Jedem muß die Freiheit gewahrt bleiben, seine Arbeit selbst zu wählen, keinerlei Art von Zwang darf auf ihn ausgeübt werden; sonst ist diese Arbeit weder für ihn selbst noch an sich oder für die anderen von Nutzen. Unter Arbeit aber verstehe ich jede Art von Tätigkeit.

Heutzutage wird meiner Meinung nach wohl kaum ein Sozialist ernsthaft vorschlagen, ein Inspektor solle jeden Morgen in jedem Hause vorsprechen, um sich zu überzeugen, daß die Bürger alle aufgestanden sind und sich an ihre achtstündige Handarbeit begeben haben. Die Menschheit ist über dieses Stadium hinausgelangt und bestimmt eine solche Art des Lebens für diejenigen, die man höchst willkürlicherweise Verbrecher nennt. Doch ich gestehe, daß eine große Zahl der sozialistischen Anschauungen, denen ich begegnet bin, mir von Ideen autoritärer Macht oder gar des wirklichen Zwanges befleckt scheinen. Von autoritärer Macht und Zwang darf aber nicht die Rede sein. Alle Vereinigung muß völlig freiwillig vor sich gehen. *Nur in freiwilliger Vereinigung ist der Mensch vornehm.*

Die Frage mag aufgeworfen werden, wie der Individualismus, der jetzt mehr oder minder zu seiner Entwicklung des Privateigentums bedarf, aus der Aufhebung des Privateigentums Nutzen ziehen könnte. Die Antwort ist sehr einfach. Es ist wahr, auch unter den gegenwärtigen Umständen haben es einige wenige Männer, die eigenes Vermögen besaßen, wie Byron, Shelley, Browning, Viktor Hugo, Baudelaire u. a. zustande gebracht, ihre persönlich-

keit mehr oder minder völlig zum Ausdruck zu bringen. Nicht einer dieſer Männer hat auch nur einen Tag ſeines Lebens um Lohn gearbeitet. Sie waren von der Armut verſchont. Sie hatten daher ungeheuer viel voraus. Die Frage iſt, ob es für den Individualismus von Vorteil wäre, wenn ein ſolcher Vorzug aufgehoben würde. Nehmen wir an, er ſei aufgehoben. Was iſt es dann mit dem Individualismus? Welchen Nutzen wird er daraus ziehen?

Er wird den folgenden Nutzen daraus ſchöpfen. Unter den neuen Verhältniſſen wird der Individualismus weit freier, weit vornehmer, weit kräftiger ſein, als dies jetzt der Fall iſt. Ich ſpreche nicht von dem großen, in der Phantaſie zur Verwirklichung gelangten Individualismus der Dichter, die ich eben nannte, ich ſpreche von dem großen tatſächlichen Individualismus, der in der Menſchheit im allgemeinen gebunden liegt und entfaltungsmöglich wäre. Denn die Anerkennung des Privateigentums hat den Individualismus wirklich geſchädigt und dadurch getrübt, ſo daß man den Menſchen mit ſeinem Beſitz verwechſelt. Sie hat den Individualismus völlig irre geleitet. Sie hat bewirkt, daß Gewinn, nicht Wachstum ſein Ziel geworden iſt. So zwar, daß die Menſchen meinten, das Wichtigſte ſei das Haben, und nicht wußten, daß es das wichtigſte iſt, zu ſein. *Die wahre Vollendung des Menſchen liegt nicht in dem, was er beſitzt, ſondern in dem, was er iſt.* Das Privateigentum hat den wahren Individualismus vernichtet und einen falſchen aufgeſtellt. Es hat einen Teil der Gemeinſchaft von dem Beſitz der Individualität durch Aushungerung ausgeſchloſſen. Es hat den anderen Teil der Gemeinſchaft von dem Beſitz der Individualität dadurch ferngehalten, daß man ihn auf den unrichtigen Weg geleitet und überlaſtet hat. In der Tat, die Perſönlichkeit des Menſchen iſt ſo vollkommen von ſeinen Beſitztümern abſorbiert worden, daß

die englischen Gesetze Vergehen wider das Eigentum weit schärfer ahnden, als wider die Person; noch immer gewährt nur das Eigentum die vollen Bürgerrechte. Der Fleiß, der notwendig ist, um Geld zu machen, wirkt gleichfalls sehr demoralisierend. In einer Gesellschaft wie der unsrigen, in der das Eigentum unermeßliche Auszeichnung, gesellschaftliche Stellung, Ehre, Ansehen, Titel und andere angenehme Dinge dieser Art verschafft, setzt es sich der von Natur aus ehrgeizige Mensch zum Ziel, dieses Eigentum anzuhäufen, und er häuft müde und langweilig Schätze auf Schätze, wenn er schon längst mehr erworben hat, als er bedarf oder benutzen oder genießen oder vielleicht sogar übersehen kann. Der Mensch bringt sich durch Überarbeitung um, nur um Eigentum zu gewinnen; und bedenkt man die ungeheuren Vorteile, die das Eigentum gewährt, so darf man sich in der Tat darüber kaum verwundern. Man muß nur bedauern, daß die Gesellschaft so eingerichtet ist, daß der Mensch in eine Bahn gedrängt wird, in der er das Wunderbare, Eigenartige, Köstliche seiner Natur nicht zu entfalten vermag, in der er in der Tat die wahre Freudigkeit des Lebens entbehrt. Auch ist seine Existenz unter den gegenwärtigen Verhältnissen sehr unsicher. Ein sehr reicher Kaufmann kann in jedem Augenblick seines Lebens — er ist es oft — gänzlich von Dingen abhängig sein, über die er keinerlei Gewalt hat. Weht der Sturm ein wenig stärker, schlägt das Wetter um, ereignet sich sonst irgend etwas Alltägliches, dann sinkt vielleicht sein Schiff, seine Spekulationen gehen fehl, er ist plötzlich ganz arm geworden, seine gesellschaftliche Stellung ist völlig dahin. Nur eines sollte aber imstande sein, uns zu schädigen, das eigene Ich. Nichts sollte imstande sein, uns zu berauben; denn wir besitzen in Wirklichkeit nichts, als das, was wir in uns haben. Was außerhalb unseres Selbst liegt, sollte völlig belanglos erscheinen.

Die Vernichtung des Privateigentums wird den wahren, den herrlichen, den gesunden Individualismus zur Folge haben. Niemand wird sein Leben mit der Anhäufung von Dingen und deren Symbolen vergeuden. Man wird leben. Wirklich zu leben — das ist das Allerseltenste auf dieser Welt. Die meisten Menschen existieren nur, sonst nichts.

Die Frage ist, ob wir jemals eine Persönlichkeit sich völlig ausleben gesehen haben, ausgenommen in dem imaginären Reiche der Kunst. Auf dem Gebiete der Handlung haben wir es bisher nie gesehen. Cäsar, so erzählt uns Mommsen, war der vollständige und vollendete Mensch. Aber wie tragisch unsicher war Cäsars Dasein! Überall, wo es einen Mann gibt, der Autorität ausübt, gibt es auch einen, der seiner Autorität widerstrebt. Cäsar war ein sehr vollkommener Mensch, aber diese Vollkommenheit bewegte sich auf zu gefährlichen Bahnen. Mark Aurel war der vollendete Mensch, sagt Renan. Gewiß; der große Kaiser war ein vollkommener Mensch. Aber wie unerträglich waren die endlosen Anforderungen, die man an ihn machte. Er wankte unter der Last des Kaisertums. Er wußte, wie unmöglich es für die Kraft eines einzelnen war, das Gewicht dieser titanischen, allzu riesenhaften Weltmacht zu tragen. Vollkommen ist für mich der Mensch, der sich unter vollkommenen Verhältnissen zu entwickeln vermag; ein Mensch, der nicht verwundet, gehetzt, gelähmt, ewig von Gefahren umringt ist. Die meisten Persönlichkeiten sind gezwungen gewesen, Rebellen zu sein. Die Hälfte ihrer Kraft ist in Kämpfen aufgerieben worden. Byrons Persönlichkeit z. B. rieb sich wund in dem Kriege wider die Dummheit, Heuchelei und Philistrosität der Engländer. Solche Kämpfe steigern keineswegs immer die Kraft, sie steigern sehr häufig bloß die Schwäche. Byron hat uns nie das zu geben vermocht, was er uns hätte geben

können. Shelley ist es besser ergangen. Wie Byron verließ er England, sobald als möglich. Man kannte ihn nicht genau genug. Hätten die Engländer eine Ahnung von der Größe seines Dichtertums besessen, sie wären mit Zähnen und Nägeln über ihn hergefallen, sie hätten ihm das Leben nach Kräften unerträglich gemacht. Allein Shelley war in der Gesellschaft keine markante Figur; so vermochte er es, sich bis zu einem gewissen Grade in Sicherheit zu bringen. Doch ist selbst bei Shelley die Note der Empörung oft zu laut. Die Note der vollkommenen Persönlichkeit ist nicht Empörung, sondern Friede.

Wie wundervoll wird die wahre menschliche Persönlichkeit sein, wenn sie sich einmal ganz rein vor unserem Blick entfalten darf. Sie wird natürlich und einfach vor uns erblühen, wie eine Blume oder wie ein Baum. Sie wird nicht mit sich zerfallen sein, sie wird nie überreden oder streiten, sie wird nichts beweisen wollen. Sie wird alles wissen. Sie wird Weisheit besitzen, ohne daß sie sich um Wissen zu mühen braucht; ihr Wert wird nicht mit dem Maßstab des Materiellen gemessen werden. Sie wird nichts und dennoch alles besitzen, und was man ihr auch nimmt, sie wird doch noch haben, so reich wird sie sein. Sie wird sich nicht immer um andere kümmern oder von ihnen verlangen, daß sie ihr gleichen, sie wird die anderen eben darum lieben, weil sie sich von ihr unterscheiden. Und gerade weil sie unbekümmert um die anderen dahinlebt, wird sie allen helfen, wie uns etwas Schönes hilft, weil es nichts anderes sein will, als was es ist. Die Persönlichkeit des Menschen wird dann sehr wunderbar sein. Sehr wunderbar, wie die Persönlichkeit eines Kindes.

In ihrer Entwicklung wird die Persönlichkeit durch das Christentum gefördert werden, wenn die Menschen danach verlangen; aber wenn die Menschen nicht danach verlangen,

wird sie sich darum nicht weniger sicher entwickeln. Denn sie wird sich nicht länger um Vergangenes quälen, noch darum sorgen, ob etwas geschehen ist oder nicht. Und sie wird keine anderen Gesetze als ihre eigenen anerkennen, keine andere Autorität, als die eigene. Doch wird sie denen Liebe wahren, die sich um ihre Vertiefung bemüht haben und ihrer oft gedenken. Und Christus war einer von diesen.

Über der Pforte der antiken Welt stand geschrieben: „Erkenne dich selbst!" Über der Pforte unserer neuen Welt sollte geschrieben stehen: „Sei du selbst!" Die Botschaft des Heilands an die Menschen lautete einfach: „Sei du selbst!" Dies ist das Geheimnis Christi.

So oft Jesus von den Armen spricht, meint er nur die Persönlichkeiten, so oft er von den Reichen redet, meint er einfach Leute, die ihre Persönlichkeit nicht zur Entfaltung gebracht haben. Jesus lebte in einer Gemeinschaft, welche die Anhäufung von Privateigentum genau ebenso gestattete, wie dies heute der Fall ist; das Evangelium, das er predigte, war keineswegs, es sei für den Menschen ein Vorteil, sich von ärmlicher, ungesunder Speise zu nähren, zerlumpte und schmutzige Kleider zu tragen, in schrecklichen, ungesunden Wohnungen zu nächtigen, oder es sei von Nachteil, unter gesunden, angenehmen, anständigen Verhältnissen zu leben. Eine solche Anschauung wäre in jenem Lande und in jener Zeit eine falsche gewesen und wäre natürlich heute und in unserem England noch irriger; denn je mehr die Menschheit nördlichen Regionen zustrebt, um so wichtiger werden die materiellen Lebensvoraussetzungen; unsere Gesellschaft ist bei weitem komplizierter und weist bei weitem schärfere Gegensätze von Luxus und Elend auf, als irgendeine Gesellschaft der antiken Welt. Jesus hat dem Menschen einfach dieses gesagt: „Deine Persönlichkeit ist etwas Wundervolles.

Entfalte sie, sei du selbst! Glaube nicht, daß du durch das Besitzen oder Anhäufen äußerlicher Güter zu deiner Vollendung gelangen wirst. In dir selbst liegt deine Vollendung. Wenn du das nur einsähest, würdest du nicht nach Reichtum streben. Was man so Reichtum nennt, das kann dir gestohlen werden, wirklicher Reichtum nie. In der Schatzkammer deiner Seele sind unermeßlich wertvolle Kostbarkeiten, die niemand dir zu rauben vermag. Richte dein Leben auf solche Art ein, daß Äußerliches dir nicht zu schaden vermag und, wage es nur, deine Habe von dir zu werfen. Sie bringt Befangenheit im Gemeinen, unendliche Mühsal, stetes Ungemach mit sich. Persönlicher Besitz behindert die Persönlichkeit auf Schritt und Tritt." Es ist wohl zu beachten, daß Jesus nirgends sagt, die Verarmten seien notwendigerweise gut oder die Wohlhabenden notwendigerweise schlecht. Das wäre ganz unrichtig. Die Reichen sind, als Klasse betrachtet, besser als die Armen. Sie sind sittlicher, geistiger, von feinerem Anstand. Nur eine Klasse unter uns beschäftigt sich noch mehr mit dem Geld, als die Reichen, nämlich die Armen. Diese können eben an nichts anderes denken. Darin liegt gerade ihr Elend.

Was Jesus sagen will, ist nur, der Mensch gelange nicht durch das, was er hat, nicht einmal durch das, was er tut, sondern nur durch das, was er ist, zu seiner Vollendung. Und so wird der reiche Jüngling, der dem Heiland naht, als ein sehr trefflicher Bürger hingestellt, der kein Gesetz seines Staates gebrochen, keine Vorschrift seiner Religion verletzt hat. Er ist völlig achtbar in der gewöhnlichen Bedeutung dieses außergewöhnlichen Wortes. Jesus sagt zu ihm: „Du solltest dich deines Besitzes entledigen. Er hindert dich an deiner Vollendung. Er ist ein Netz, das dich umstrickt. Er ist eine Bürde. Deine Persönlichkeit bedarf

ſeiner nicht. In dir, nicht außerhalb deiner ſelbſt, wirſt du deinem wirklichen Ich und allen Gütern begegnen, deren du wirklich bedarfſt.“ Seinen Jüngern ſagt er ganz das Nämliche. Er rät ihnen, jeder möge ſich auf ſich ſelbſt beſinnen, ſich nicht um anderes quälen. Was iſt an anderem gelegen? Der Menſch iſt in ſich vollkommen. Wenn ſie in die Welt hinaustreten, dann wird die Welt ihnen entgegentreten, das iſt unvermeidlich. Die Welt haßt Individualitäten. Das ſoll ſie aber nicht weiter bekümmern. Sie ſollen ſtill in ſich ruhend ſein. Nimmt ihnen jemand den Mantel, dann ſollen ſie ihm auch den Rock geben, nur um zu beweiſen, daß materielle Dinge von keiner Bedeutung ſind. Schmäht ſie jemand, ſo ſollen ſie nicht antworten. Was liegt daran? Was man über einen Menſchen ſagt, ändert ihn nicht. Er iſt, was er iſt. Die öffentliche Meinung iſt von keinerlei Wert. Selbſt wenn man tatſächlich Gewalt anwenden ſollte, ſollen ſie ihrerſeits nicht wieder Gewalt üben. Das hieße, ſich auf die nämliche niedrige Stufe begeben. Der Menſch kann ſchließlich auch im Gefängnis völlig frei ſein. Seine Seele kann frei ſein. Seine Perſönlichkeit kann ungetrübt bleiben. Er kann im Frieden leben. Vor allem aber ſollen ſie ſich nicht in die Angelegenheiten der anderen miſchen oder ſich über dieſe irgendwelches Urteil anmaßen. Um die Perſönlichkeit liegt immer ein geheimnisvoller Schleier. Man wird den Menſchen keineswegs ſtets nach ſeinen Handlungen beurteilen dürfen. Der eine beobachtet das Geſetz getreu und iſt dennoch treulos, ein zweiter verletzt das Geſetz und iſt dennoch edel. Mancher hat nie etwas Schlechtes begangen und bleibt dennoch im Innern ſchlecht. Man begeht vielleicht ein Verbrechen wider die Geſellſchaft und bringt vielleicht eben durch dieſes Verbrechen erſt den wahren Sinn ſeines Weſens zur Entfaltung.

Da war ein Weib, das war im Ehebruch ergriffen. Die Geschichte ihrer Liebe wird uns nicht berichtet, aber diese Liebe war ohne Zweifel sehr groß; denn Jesus sagte, ihre Sünden seien ihr vergeben, nicht, weil sie bereue, sondern weil ihre Liebe so stark und wundervoll wäre. Später, kurze Zeit vor Christi Tod, als er beim Mahle saß, trat dieses Weib ein und goß Wohlgerüche auf des Heilands Haar. Seine Jünger suchten dieses Bestreben zu hindern und sagten, dies sei Verschwendung, die Summe, welche die Wohlgerüche kosteten, hätte man zu einem Werk der Barmherzigkeit, zur Linderung der Not armer Leute verwenden sollen. Jesus stimmte dieser Anschauung nicht zu. Er erklärte, die materiellen Bedürfnisse des Menschen seien groß und dauernd. Aber die geistigen Bedürfnisse seien noch größer, und in einem göttlichen Augenblick und indem sie die Form ihres Ausdrucks selbst wähle, könne eine Persönlichkeit zu ihrer Vollkommenheit gelangen. Man verehrt dieses Weib noch heute als eine Heilige.

Ja, es liegt sehr viel Anregendes im Individualismus. Der Sozialismus hebt zum Beispiel das Familienleben auf. Mit der Vernichtung des Privateigentums muß die Ehe in ihrer gegenwärtigen Form verschwinden. Das ist ein Teil des Programms. Der Individualismus nimmt diesen Grundsatz auf und verfeinert ihn. Er wandelt die Vernichtung gesetzlichen Zwanges in eine Form der Freiheit um, die der vollen Entfaltung der Persönlichkeit dienen und die Liebe zwischen Mann und Weib wundervoller, herrlicher, prächtiger gestalten soll. Jesus wußte dies. Er verwarf die Ansprüche des Familienlebens, die auch zu seinen Tagen und in der Gesellschaft seiner Zeit in sehr ausgeprägter Weise bestanden. „Wer ist meine Mutter? Wer sind meine Brüder?" fragte er, da man ihm berichtete, daß diese mit ihm zu sprechen begehrten. Als einer seiner Jünger

bat, ſich entfernen zu dürfen, um den Vater zu beſtatten, war ſeine furchtbare Antwort: „Laß die Toten die Toten begraben!“ Er ließ keinen Anſpruch gelten, den man an die Perſönlichkeit ſtellte.

Ein dem Heiland ähnliches Leben führt nur, wer ganz und gar er ſelbſt bleibt. Ein ſolcher mag ein großer Dichter ſein oder ein großer Gelehrter; oder ein junger Univerſitätsſtudent oder ein Schafhirte auf der Heide; oder ein Schöpfer von Dramen wie Shakeſpeare, oder ein Gottgrübler wie Spinoza, oder ein Kind, das im Garten ſpielt, oder ein Fiſcher, der ſeine Netze in die See ſenkt. Er ſei was immer, was liegt daran, wenn er nur alle Möglichkeiten ſeiner Seele zur Entfaltung bringt.

Alle Nachahmung in moraliſchen Dingen und im Leben iſt vom Übel. Durch die Straßen Jeruſalems ſchleicht jetzt ein Wahnſinniger und ſchleppt auf ſeinen Schultern ein hölzernes Kreuz. Er iſt das Sinnbild jener Exiſtenzen, welche durch die Nachahmung verſtümmelt werden. Vater Damien war Chriſtus ähnlich, da er auszog, mit den Ausſätzigen zu leben, denn durch ſolchen Dienſt brachte er das Gebot ſeines innerſten Weſens völlig zum Ausdruck. Doch war er nicht chriſtusgleicher als Wagner, als dieſer in Muſik ſeiner Seele, oder Shelley, der ſeiner Seele in Liedern die Verwirklichung gab. Man ſpreche nicht von einem Typus des Menſchen. Es gibt ſo viele fertige Menſchentypen als es unfertige Menſchen gibt. Du magſt dich von den Rufen derer verlocken laſſen, die von Mitleid faſeln, und dabei dennoch innerlich frei bleiben. Fügſt du dich aber den Forderungen der Gleichmacher, ſo iſt deine innere Freiheit völlig dahin.

Zum Individualismus ſollen wir alſo durch den Sozialismus gelangen. Als natürliche Konſequenz ergibt ſich, daß der Staat jeden Gedanken, herrſchen zu wollen, aufgeben

muß. Er muß ihn deshalb aufgeben, weil man zwar, wie ein Weiser einmal viele Jahrhunderte vor Christus sagte, die Menschheit sich selbst überlassen kann; aber die Menschheit regieren, das kann man nicht. Jede Art der Regierung ist ein Mißgriff. Der Despotismus ist ungerecht gegen alle, auch den Despoten selbst, der vermutlich zu besseren Dingen bestimmt war. Oligarchien sind ungerecht gegen die vielen, Ochlokratien sind ungerecht gegen die wenigen. Man hat einmal große Erwartungen auf die Demokratie gesetzt; aber die Demokratie ist nichts als ein Niederprügeln des Volkes durch das Volk für das Volk. Dies hat man erkannt. Ich muß sagen, es war hohe Zeit, denn jede Art autoritärer Gewalt ist etwas Erniedrigendes. Die, welche die Gewalt ausüben, werden nicht minder erniedrigt, denn die, welche die Gewalt erdulden. Wenn diese heftig, brutal, grausam ausgeübt wird, so bringt sie eben dadurch eine günstige Wirkung hervor, indem sie nämlich den Geist des Aufruhrs und des Individualismus wachruft, der sie vernichten soll. Wird dagegen diese Gewalt mit einem gewissen Anschein von Güte geübt, teilt sie Belohnungen und Preise aus, dann wirkt sie furchtbar entsittlichend. Die Leute werden sich in diesem Falle weniger des furchtbaren Druckes, der auf ihnen lastet, bewußt, sie wandeln durch ihr Leben in einem gewissen sattzufriedenen Behagen, wie gut gehaltene Haustiere, ohne sich darüber klar zu werden, daß sie höchst wahrscheinlich die Gedanken anderer Menschen denken, nach den Anschauungen anderer Menschen leben, daß sie gewissermaßen nur die abgelegten Kleider der anderen tragen, daß sie niemals, auch nicht einen Augenblick, ganz sie selbst sind. „Wer frei sein will," sagt ein feiner Denker, „darf sich nicht den andern anpassen." Die autoritäre Gewalt aber, die zu einem solchen Anpassen verleitet, bringt

unter uns eine sehr rohe Form übersättigten Barbarentums hervor.

Mit der autoritären Macht wird auch das Bestrafen verschwinden. Das wird ein großer Gewinn sein — in der Tat, ein Gewinn von unberechenbarem Wert. Studiert man die Geschichte, nicht nach den gereinigten Ausgaben für Gymnasialschüler und Examenskandidaten, sondern nach den Originalwerken der betreffenden Zeit, so wird man tief deprimiert, nicht durch die Verbrechen, welche die Bösen begangen, sondern durch die Strafen, welche die Guten über sie verhängt haben; eine Gemeinschaft verroht weit mehr durch die zur Gewohnheit gewordene Anwendung der Strafe, als durch das gelegentliche Vorkommen von Verbrechen. Daraus ergibt sich klar, daß, je mehr Strafen verhängt werden, desto mehr Verbrechen geschehen; und die meisten modernen Gesetzgebungen haben dies deutlich anerkannt und es sich zur Aufgabe gestellt, die Bestrafung auf das möglichst geringe Maß zu beschränken. Überall, wo die Strafen wirklich vermindert worden sind, sind die Ergebnisse außerordentlich günstig gewesen. Je weniger Strafen, desto weniger Verbrechen. Bestraft man einmal überhaupt nicht mehr, dann wird folgerichtig auch das Verbrechen völlig zu existieren aufhören oder es wird, wenn es doch auftritt, von den Ärzten als eine sehr bedauerliche Form des Wahnsinns behandelt werden, die man durch sorgfältige und liebreiche Pflege zu heilen vermag. Diejenigen, die man heutzutage Verbrecher nennt, sind keineswegs Verbrecher. Der Hunger, nicht die Sünde erzeugt in unseren Tagen das Verbrechen. Darum sind unsere Verbrecher, als Klasse betrachtet, vom psychologischen Standpunkt so völlig uninteressant. Sie sind keineswegs wunderbare Macbeths und schreckliche Vautrins. Sie sind nur, was die gewöhnlichen achtbaren

Alltagsmenschen wären, wenn sie nicht genug zu essen hätten. Mit der Vernichtung des Privateigentums wird auch die Voraussetzung für Verbrechen hinwegfallen, diese werden sich nicht mehr als nötig erweisen, sie werden nicht mehr vorhanden sein. Doch sind natürlich nicht alle Verbrechen Verbrechen wider das Eigentum; allerdings bedroht das englische Gesetz, welches den Menschen mehr nach dem beurteilt, was er hat, als nach dem, was er ist, Eigentumsdelikte mit den schärfsten, schrecklichsten Strafen, vielleicht mit Ausnahme des Mordes, wenn man den Tod für schlimmer als Zuchthaus hält, eine Anschauung, der unsere Verbrecher wohl kaum alle beistimmen. Aber auch die Verbrechen, die nicht wider das Eigentum gerichtet sind, entspringen aus dem Elend, der Erbitterung, der Verzweiflung, Zuständen, die durch unser verfehltes privatwirtschaftliches System erzeugt werden, die verschwinden müssen, sobald dieses System vernichtet ist. Wenn jedes Mitglied der Gesellschaft seine Bedürfnisse zu befriedigen vermag und von den Mitmenschen unbehelligt gelassen wird, hat es auch seinerseits kein Interesse daran, seine Mitmenschen zu behelligen. Die Eifersucht, die Quelle so vieler Verbrechen des modernen Lebens, ist eine Empfindung, die mit unseren Begriffen von Eigentum auf das innigste zusammenhängt und unter der Herrschaft des Sozialismus und Individualismus aussterben wird. Bezeichnend ist, daß in kommunistischen Vereinigungen das Gefühl der Eifersucht völlig unbekannt bleibt.

Da nun die Aufgabe des Staates nicht im Regieren besteht, könnte gefragt werden, worin denn die Aufgabe des Staates liege? Der Staat soll eine freie, die Arbeit organisierende Vereinigung, Erzeuger und Verteiler des Notwendigen sein. Sache des Staates ist es, das Nützliche zu schaffen; Sache des Individuums ist

es, das Schöne hervorzubringen. Und da ich einmal das Wort „Arbeit“ ausgesprochen habe, kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß heutzutage sehr viel sehr Törichtes über die Würde der Handarbeit geschrieben und gesagt wird. Die Handarbeit ist keineswegs notwendigerweise etwas, das Würde verleiht, zumeist ist sie etwas völlig Erniedrigendes. Irgend etwas zu tun, das in einem nicht das Gefühl der Freude wachruft, ist geistig und sittlich demütigend zugleich, die meisten Arten der Arbeit sind aber völlig freudeleere Tätigkeiten und sollten als solche betrachtet werden. Eine schmutzige Straßenkreuzung während acht Stunden des Tages bei scharfem Ostwind rein zu kehren, ist eine widerliche Beschäftigung. Sie mit geistiger, sittlicher oder auch körperlicher Würde auszuüben, das scheint mir unmöglich. Die Straße mit Freude zu kehren, das wäre geradezu schrecklich. Der Mensch ist für Besseres auf der Welt, als für das Wegfegen des Schmutzes. Jede derartige Arbeit sollte durch Maschinen geleistet werden.

Ich zweifle auch nicht, daß dies einmal der Fall sein wird. Bisher ist der Mensch bis zu einem gewissen Grad der Sklave der Maschine gewesen, und es liegt etwas Tragisches in der Tatsache, daß er dem Hunger verfiel, sobald er eine Maschine für das Verrichten einer Arbeit erfand. Diese Tatsache ist jedoch nur das Ergebnis unseres Systems des Privateigentums und des freien wirtschaftlichen Wettbewerbes. Irgendeiner ist Eigentümer einer Maschine, welche die Arbeit von fünfhundert Menschen leistet. Fünfhundert Menschen sind dadurch arbeitslos geworden, sie fallen dem Hunger und dem Diebstahl anheim. Was die Maschine produziert, nimmt der eine für sich in Anspruch, behält es und besitzt solcherart fünfhundertmal mehr, als er besitzen sollte und als er vermutlich, dies ist von noch größerer Bedeutung, wirklich begehrt. Wäre die Maschine das Eigentum

aller, ſo wäre der durch die Maſchine geſchaffene Nutzen ein allgemeiner. Dies wäre für die Gemeinſchaft von unabſehbarem Vorteil. Alle mechaniſche Arbeit, alle einförmige, ſtumpfſinnige Arbeit, jede wirkliche Arbeit, die unter unerfreulichen Verhältniſſen verrichtet wird, muß durch die Maſchine geleiſtet werden. Die Maſchine ſoll für uns in den Kohlenbergwerken arbeiten und alle ſanitären Verrichtungen leiſten, ſie ſoll unſere Dampfer heizen, ſie ſoll an regneriſchen Tagen Botendienſte tun und alles Häßliche, Widrige vollführen. Gegenwärtig konkurriert die Maſchine mit dem Menſchen. Unter richtigen Verhältniſſen wird ſie dem Menſchen dienen. Dies iſt ohne Zweifel die Zukunft der Maſchine, und wie die Bäume wachſen, während der Landwirt ſchläft, ſo wird die Menſchheit ſich vergnügen oder ſich einer gebildeten Muße erfreuen — Muße, nicht Arbeit, iſt das Ziel des Menſchen — oder wundervolle Schöpfungen genießen oder einfach die Welt mit Bewunderung und Entzücken betrachten, während die Maſchine die notwendige, freudeloſe Arbeit beſorgt. Es iſt eine Tatſache, daß die Ziviliſation der Sklaven bedarf. Mit dieſer Anſchauung hatten die Griechen ganz recht. Solange nicht Sklaven die häßlichen, ſchrecklichen, ſtumpfſinnigen Arbeiten verrichten, ſind Kultur und Beſchaulichkeit ſo ziemlich unmöglich. Aber die Verſklavung der Menſchheit iſt unrecht, unſicher und entſittlichend. Von dem mechaniſchen Sklaventum, von dem Sklaventum der Maſchine, hängt die Zukunft der Welt ab. Wenn Männer der Wiſſenſchaft nicht länger genötigt ſein werden, in die traurigen Quartiere des Oſtendes von London hinabzuſteigen und ſchlechten Kakao und noch ſchlechtere Wolldecken unter die hungernde Bevölkerung zu verteilen, werden dieſe Männer die frohe Muße finden, herrliche Dinge zu ihrer eigenen Freude und zur Freude der ganzen Welt zu erſinnen. Für jede Stadt,

wenn es nötig sein sollte, für jedes Haus, wird man mächtige Kraftreservoirs errichten, diese Kraft wird man in Wärme, Licht oder Bewegung, je nach den Lebensnotwendigkeiten umwandeln. Ist dies utopisch gedacht? Eine Weltkarte, die das Land Utopia nicht enthielt, verdient diesen Namen nicht, denn ihr fehlt das einzige Land, in dem die Menschheit immer landet. Und wenn sie dort landet, dann späht sie wieder aus und sobald sie ein reicheres Land vor sich sieht, segelt sie weiter. Der Fortschritt ist nur die Verwirklichung von Utopien.

Ich habe also ausgeführt, daß die Gesellschaft durch ein organisiertes Maschinensystem das Notwendige herstellen wird, während das Schöne durch das Individuum geschaffen werden wird. Dies ist nicht bloß eine Notwendigkeit, es ist der einzig mögliche Weg, auf dem wir beides zu erlangen vermögen. Ein Individuum, das für die Bedürfnisse der anderen zu arbeiten hat, das auf deren Wünsche und Ansprüche zu achten genötigt ist, vermag sein Werk nicht mit Interesse zu vollführen und kann daher in sein Werk nicht sein Bestes hineinlegen. Andererseits sinkt die Kunst in dem Augenblick, da eine Gemeinschaft oder irgendwelche regierende Gewalt einer solchen Gemeinschaft oder überhaupt eine Regierung dem Künstler Vorschriften zu machen versucht, oder sie nimmt stereotype Formen an, oder sie wird zu einer niedrigen, unedlen Art des Handwerks. *Ein Kunstwerk ist das besondere Ergebnis eines besonderen Temperamentes. Seine Schönheit zeigt sich darin, daß der Schöpfer ist, was er ist. Er hat nichts mit den Bedürfnissen der anderen zu schaffen.* In der Tat, in dem Augenblick, da ein Künstler auf die Bedürfnisse der anderen zu achten beginnt und ihre Wünsche zu befriedigen trachtet, hört er auf, ein Künstler zu sein, er wird ein langweiliger oder unterhaltender Hand-

werker, ein ehrlicher oder unehrlicher Händler. Er hat fürder keinen Anſpruch darauf, als Künſtler zu gelten. *Die Kunſt iſt die ſtärkſte Form des Individualismus, welche die Welt kennt.* Ich bin geneigt zu glauben, daß es die einzige wirkliche Form des Individualismus iſt, welche man überhaupt kennt. Das Verbrechen, von dem man etwa meinen könnte, es habe unter gewiſſen Umſtänden den Individualismus hervorgebracht, muß von anderen Menſchen Kenntnis nehmen und ſich um dieſe bekümmern. Es gehört dem Bereich der Handlung an. Der Künſtler allein kann ohne Rückſicht auf ſeine Mitmenſchen, ohne irgendwelches Dazwiſchentreten etwas Schönes geſtalten; und wenn er nicht allein zu ſeiner eigenen Freude formt, ſo iſt er überhaupt kein Künſtler.

Es iſt bemerkenswert, daß gerade die Tatſache, daß die Kunſt eine geſteigerte Form des Individualismus bedeutet, bei dem Publikum den Verſuch zeitigt, über die Kunſt eine ebenſo unſittliche, wie lächerliche, ebenſo verderbliche, wie verächtliche Autorität zu üben. Die Schuld fällt nicht ganz dem Publikum zur Laſt. Das Publikum iſt ſtets, in jedem Zeitalter, ſchlecht erzogen worden. Das Publikum hat immer von der Kunſt Volkstümlichkeit, Eingehen auf ſeine Geſchmackloſigkeit, das Umſchmeicheln ſeiner lächerlichen Eitelkeit, das Ausſprechen des oft Geſagten, die Darſtellung des oft Dargeſtellten, woran es ſich ſchon längſt hätte ſatt ſehen ſollen, gefordert. Es will von der Kunſt unterhalten werden, wenn es ſich von zu üppigem Mahle beſchwert fühlt, es will ſich von ihr zerſtreuen laſſen, wenn es der eigenen Dummheit müde geworden. *Nun ſollte aber die Kunſt nie verſuchen, volkstümlich zu ſein. Das Publikum ſollte vielmehr verſuchen, künſtleriſch zu empfinden.* Das iſt ein ſehr weſentlicher Unterſchied. Wenn man einem Manne der Wiſſenſchaft

sagen würde, die Resultate seiner Forschungen, die Schlußfolgerungen, zu denen er gelangte, müßten solcherart sein, daß sie den allgemein angenommenen Standpunkt über den Gegenstand nicht widerlegten oder das allgemeine Vorurteil nicht zerstörten oder die Empfindlichkeit derjenigen nicht verletzten, die von der Wissenschaft nichts verstehen; wenn man einem Philosophen das Spekulieren in den höchsten Sphären des Denkens nur unter der Voraussetzung gestattete, daß er zu denselben Schlußfolgerungen gelange, zu denen diejenigen gelangt sind, die niemals in irgendwelcher Sphäre gedacht haben — nun, eine solche Zumutung würde heutzutage den Mann der Wissenschaft und den Philosophen nur heiter stimmen. Gleichwohl ist es nur wenige Jahre her, daß man Philosophie und Wissenschaft einer rohen öffentlichen Kontrolle unterwarf, einer autoritären Gewalt in der Tat, der Autorität der allgemeinen Unwissenheit der Gemeinschaft oder dem Terrorismus und Machthunger einer geistlichen oder weltlichen herrschenden Klasse. Wir sind jetzt zwar bis zu einem sehr hohen Grade von jedem durch den Staat oder die Kirche oder durch die Regierung geübten Versuch, in den Individualismus des spekulativen Denkens einzubrechen, befreit, aber die Versuche, in den Individualismus der schöpferischen Kunst sich einzumengen, haben noch nicht aufgehört. Ja, sie haben nicht bloß nicht aufgehört, sie sind aggressiv, beleidigend und roh.

In England sind diejenigen Künste am besten davongekommen, um die sich das Publikum nicht bekümmert. Die Lyrik ist ein Beispiel für meine Ansicht. Wir konnten in England eine überaus erlesene Lyrik hervorbringen, weil das Publikum dergleichen nicht liest und daher keinen Einfluß auf diese Kunst übt. Das Publikum schmäht die Poeten mit Vorliebe, weil diese ein individuelles Leben führen, aber nachdem es ausgeschmäht hat, läßt es

sie in Frieden. Was den Roman und das Drama betrifft, Kunstformen, an welchen das Publikum Anteil nimmt, so ist das Ergebnis der Volksautorität ein völlig lächerliches. Kein Land produziert so schlecht geschriebene schöne Literatur, solch platte ordinäre Machwerke in Romanform, so einfältige, gemeine Theaterstücke wie England. Es kann gar nicht anders sein. Das Niveau des Volkstümlichen ist ein solches, daß kein Künstler dahin zu gelangen vermag. Es ist zu leicht und zu schwer zugleich, ein volkstümlicher Romanschriftsteller zu werden. Es ist zu leicht, denn die Forderungen des Publikums an Erfindung, Stil, Psychologie, Lebens- und Literaturbeherrschung sind für die geringsten Fähigkeiten, den völlig ungebildeten Geist erreichbar. Es ist zu schwer, denn der Künstler müßte, um solchen Wünschen zu genügen, seinem Temperament Gewalt antun, er dürfte nicht länger aus der künstlerischen Freude am Schreiben seine Werke verfassen, sondern nur zur Zerstreuung halb gebildeter Leute; er müßte seine Eigenart unterdrücken, seine Bildung vergessen, seinen Stil zerstören, alles Wertvolle, das ihn auszeichnet, tilgen. Was das Drama betrifft, so liegen hier die Dinge ein wenig günstiger, das Publikum, das unsere Theater besucht, liebt allerdings das platte, doch liebt es nicht das langweilige Genre. Burleske und Farce, diese beiden volkstümlichen Gattungen, sind ganz bestimmte Formen der Kunst. Im Gewande der Burleske und der Farce kann man ein entzückendes Werk hervorbringen; bei Werken dieser Art erfreut sich der Künstler in England sehr großer Freiheit. Aber wenn man die höheren Formen des Dramas in Betracht zieht, dann merkt man sogleich das Ergebnis der Volksüberwachung. Eines haßt das Publikum vor allem, nämlich Neuheit. Jeder Versuch, das Stoffgebiet der Kunst zu erweitern, ist dem Publikum höchst verhaßt, und doch beruht die Lebensfähigkeit und

der Fortschritt der Kunst in sehr hohem Grade auf der steten Ausdehnung des Stoffkreises. Das Publikum haßt die Neuheit, weil es sich davor fürchtet. Für das Publikum bedeutet jede Neuheit eine Form des Individualismus, ein starkes Betonen des Künstlers, daß er sich den Stoff selbst wählt und ihn auf eigene Art behandelt. Es hat daher mit seiner Haltung völlig recht. Kunst ist Individualismus und der Individualismus ist eine zerstörende, zersetzende Kunst. Darin liegt sein unermeßlicher Wert. Denn was der Individualismus zerstört, ist die Eintönigkeit des Typischen, die Sklaverei des Hergebrachten, die Tyrannei der Gewohnheit, das Herabdrücken des Menschen zur Maschine. In der Kunst läßt das Publikum das Vergangene gelten, weil es nicht zu ändern ist, keineswegs deshalb, weil es besonders geschätzt wird. Sie schlucken ihre Klassiker herab und finden daran niemals Geschmack. Sie lassen sie als etwas Unvermeidliches gelten und, da sie diese nicht verderben vermögen, schwätzen sie darüber. Seltsamer- oder gar nicht selsamerweise, je nach dem Standpunkt, von dem aus man die Sache betrachtet, ruft dieses Geltenlassen der Klassiker sehr viel Schaden hervor. Die unkritische Bewunderung der Bibel und Shakespeares in England erweist diese, meine Anschauung. Was die Bibel belangt, so macht sich hier die kirchlich-autoritäre Gewalt geltend; ich brauche daher bei diesem Thema nicht zu verweilen.

Was aber Shakespeare betrifft, ist es ganz klar, daß das Publikum weder die Schönheiten noch die Mängel seiner Dramen wirklich erkennt. Würden die Leute die Schönheiten erkennen, dann könnten sie unmöglich der Entwicklung unseres Dramas widerstreben; würden sie die Mängel erkennen, dann könnten sie gleichfalls nicht dieser Entwicklung sich entgegenstellen. Die Sache verhält sich so, daß das Publikum die Klassiker eines Landes

nur als Mittel benutzt, den Fortschritt der Kunst aufzuhalten. Sie würdigen die Klassiker zu Autoritäten herab. Sie benützen diese als Knüttel, um den freien Ausdruck der Schönheit in neuen Formen zu verhindern. Sie fragen den Schriftsteller immer, warum er nicht wie irgendein anderer schreibt, oder den Maler, warum er nicht wie ein anderer malt, wobei sie ganz den Umstand vergessen, daß keiner von beiden, wenn er es täte, länger ein Künstler bliebe. Eine neue Art der Schönheit ist ihnen völlig verhaßt; so oft eine solche erscheint, werden sie böse und geraten so sehr in Verwirrung, daß sie sich stets der beiden törichten Ausdrücke bedienen — des einen, das Kunstwerk sei ganz unverständlich, des anderen, das Kunstwerk sei ganz unmoralisch. Sie scheinen damit folgendes zu meinen: Wenn sie sagen, ein Werk sei völlig unverständlich, wollen sie damit ausdrücken, der Künstler habe etwas Schönes gesagt oder geschaffen, das neu ist. Wenn sie ein Werk als völlig unsittlich bezeichnen, wollen sie damit betonen, der Künstler habe etwas Schönes gesagt oder geschaffen, das wahr ist. Die zuerst erwähnte Bezeichnung bezieht sich auf den Stil, die zuletzt genannte auf den Stoff. Aber vermutlich bedienen sie sich dieser Worte in ganz unklarer Weise, wie der Mob sich fertiger Pflastersteine bedient. Es gibt beispielsweise keinen einzigen wirklichen Dichter oder Prosaschriftsteller in diesem Jahrhundert, dem das britische Publikum nicht feierlich das Diplom der Immoralität verliehen hätte. Solche Diplome bedeuten bei uns das Nämliche, wie in Frankreich die formelle Aufnahme in die Akademie; sie machen erfreulicherweise ein solche Einrichtung in England ganz überflüssig.

Natürlich ist das Publikum sehr sorglos in dem Gebrauche dieses Wortes. Daß man Wordsworth einen unmoralischen Dichter genannt hat, war zu erwarten.

Wordsworth war eben ein Dichter. Aber daß man Charles Kingsley einen unmoraliſchen Romanſchriftſteller genannt hat, iſt merkwürdig. Kingsleys Proſa iſt nicht von beſonderer Feinheit. Doch iſt das Wort nun einmal im Umlauf, und man macht davon den beſtmöglichen Gebrauch. Der Künſtler läßt ſich natürlich dadurch nicht beirren. Der wirkliche Künſtler glaubt an ſich, weil er durchaus er ſelbſt iſt. Doch kann ich mir vorſtellen, daß ein Künſtler, der ein Kunſtwerk hervorgebracht hat, welches in England ſogleich bei ſeinem Erſcheinen von dem Publikum, durch deſſen Sprachrohr, die öffentliche Preſſe, als ein ganz verſtändliches und höchſt moraliſches Werk anerkannt wurde, ſich ernſthaft fragen müßte, ob er ſich in ſeiner Schöpfung wirklich ſelbſt ausgedrückt habe und ob dieſes Werk daher ſeiner nicht völlig unwert und entweder zweiten Ranges ſei oder überhaupt keinen Kunſtwert beſitze.

Vielleicht tue ich übrigens dem Publikum dadurch unrecht, daß ich dieſem nur Worte wie „unmoraliſch“, „unverſtändlich“, „exotiſch“ und „ungeſund“ in den Mund lege. Es gibt da noch ein anderes Wort, das gerne gebraucht wird. Dieſes Wort lautet „krankhaft“. Man bedient ſich des Ausdrucks nicht häufig. Der Sinn des Wortes iſt ſo einfach, daß man vor ſeinem Gebrauche zurückſchreckt. Manchmal bedient man ſich ſeiner dennoch und hier und da begegnet man ihm in verbreiteten Zeitungen. Es iſt natürlich lächerlich, dieſes Wort auf ein Kunſtwerk anzuwenden. Denn was iſt Krankheit ſonſt als eine Gefühlsſtimmung oder geiſtige Erregung, der man nicht Ausdruck zu geben vermag? Das Publikum iſt in ſeiner Geſamtheit krankhaft, denn es findet für gar nichts den Ausdruck. Der Künſtler iſt nie krankhaft. Er drückt nur alles aus. Er ſteht außerhalb ſeines Stoffes und bringt durch ihn unvergleichliche und künſtleriſche Wirkungen hervor. Einen Künſtler

krankhaft zu heißen, weil er das Krankhafte sich zum Thema nimmt, ist so töricht, als wenn man Shakespeare wahnsinnig nennen würde, weil er den König Lear geschrieben hat.

Im ganzen ist es für einen Künstler in England nur von Vorteil, angegriffen zu werden. Dadurch wird seine Individualität gekräftigt. Er wird noch vollkommener, was er ist. Allerdings sind die Angriffe sehr derb, sehr unverschämt und sehr verächtlich. Doch erwartet schließlich kein Künstler Anmut von der Gemeinheit oder Stil von dem Intellekt der Vorstadt. Gemeinheit und Dummheit sind zwei sehr lebendige Erscheinungsformen unseres modernen Lebens. Man muß das natürlich bedauern. Aber Gemeinheit und Dummheit sind nun einmal da. Sie sind ein Gegenstand des Studiums, wie alles andere. Und man muß billigerweise, was die modernen Journalisten betrifft, anerkennen, daß sie einen immer, wenn man ihnen im Privatleben begegnet, für das um Entschuldigung bitten, was sie gegen einen öffentlich geschrieben haben. In den letzten Jahren hat der sehr begrenzte Wortschatz der Kunstschmähungen, der dem Publikum zu Gebote steht, durch zwei neue Adjektiva Bereicherung erfahren. Das eine ist das Wort „ungesund", das andere das Wort „exotisch". Das letztere drückt nur den Zorn des vergänglichen Pilzes wider die unsterbliche, entzückende und überaus liebliche Orchidee aus. Es ist ein Zoll der Anerkennung, aber einer Anerkennung ohne Bedeutung. Das Wort „ungesund" jedoch läßt eine Analyse zu. Es ist ein ziemlich interessantes Wort. Es ist in der Tat so interessant, daß die Leute, die es gebrauchen, seinen Sinn nicht kennen.

Was ist damit gemeint? Was ist ein gesundes oder ein ungesundes Kunstwerk? Alle Bezeichnungen, mit denen man ein Kunstwerk bedenkt, beziehen sich, vorausgesetzt, daß man sie mit Vernunft anwendet, auf seinen Stil oder

seinen Stoff oder auf beides. Vom Standpunkt des Stils ist ein gesundes Kunstwerk dasjenige, dessen Stil die Schönheit des angewandten Materials durchschimmern läßt, bestehe dieses Material nun aus Worten oder aus Bronze, aus Farbe oder Elfenbein, und diese Schönheit als Mittel ästhetischer Wirkung benutzt. Vom Standpunkte des Stofflichen ist ein gesundes Kunstwerk dasjenige, dessen Stoffwahl nur durch das Temperament des Künstlers bestimmt wird und unmittelbar aus diesem hervorgeht. Mit einem Wort, ein gesundes Kunstwerk ist dasjenige, das Vollkommenheit und Persönlichkeit in sich vereinigt. Form und Inhalt können natürlich in einem Kunstwerk nicht gesondert werden; sie bilden immer eine Einheit. Aber zum Zweck der Analyse können wir diese beiden verstandesmäßig trennen und die Einheitlichkeit des ästhetischen Eindrucks für einen Augenblick beiseite stellen. Ein ungesundes Kunstwerk ist dagegen ein solches Werk, dessen Stil platt, altmodisch und gemein ist, dessen Gegenstand mit Absicht gewählt ist, nicht weil der Künstler daran irgendwelche Freude fand, sondern weil er denkt, daß ihn das Publikum dafür bezahlen wird. In der Tat ist der populäre Roman, den das Publikum gesund nennt, immer ein höchst ungesundes Gebilde; und was man als ungesunden Roman bezeichnet, das ist stets ein herrliches und gesundes Kunstwerk.

Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß ich nicht einen Augenblick den Mißbrauch dieser Worte durch das Publikum und durch die öffentliche Presse bedauere. Ich sehe nicht ein, wie diese bei ihrem vollständigen Mangel an Einsicht in das Wesen der Kunst sie in dem richtigen Sinne gebrauchen könnten. Ich konstatiere bloß den Mißbrauch; die Erklärung für den Ursprung desselben und der Anschauung, die hinter alledem liegt, ist eine höchst einfache. Dies alles

wurzelt in dem barbarischen Begriff der Autorität. Es hat seinen Grund in dem Unvermögen einer durch die Autorität verdorbenen Gemeinschaft, den Individualismus zu verstehen oder zu schätzen. Kurz gesagt, dies alles rührt von dem ungeheuerlichen und unwissenden Wesen her, das man öffentliche Meinung nennt, einem Wesen, das schlimm und wohlmeinend ist, wenn es Handlungen zu kontrollieren versucht, das aber schändlich und übelmeinend wird, wenn es das Reich des Denkens oder der Kunst zu kontrollieren versucht.

In der Tat, man kann zugunsten der physischen Kraft der Öffentlichkeit viel mehr vorbringen, als zugunsten ihrer Meinung. Jene mag nicht ohne Schönheit sein, die letztere muß albern erscheinen. Man hat oft gesagt, Kraft sei kein Beweis. Das hängt jedoch völlig von dem ab, was man beweisen will. Viele der wichtigsten Probleme der letzten Jahrhunderte, wie z. B. die Fortdauer des persönlichen Regimes in England oder des Feudalismus in Frankreich, sind völlig durch das Argument körperlicher Kraft gelöst worden. Gerade das Gewaltsame einer Revolution läßt das Volk einen Monat lang groß und glänzend erscheinen. Es war ein fataler Augenblick, als man erkannte, daß die Feder mächtiger sei, denn der Pflasterstein und daß diese Waffe ebenso wirksam im Angriff sein könne als ein Stück Ziegel.

In diesem Augenblick spähte man nach dem Journalisten; man fand ihn, brachte ihn zur Entwicklung und schuf aus ihm den betriebsamen, gut bezahlten Sklaven. Dies ist für beide Teile sehr bedauerlich. Hinter der Barrikade kann viel Vornehmes und Heroisches stehen. Aber was steht hinter dem Leitartikel anderes als Vorurteil, Dummheit, Heuchelei und Geschwätz? Und wenn diese vier sich vereinen, bilden sie zusammen eine furchtbare Macht und bilden die neue Autorität.

In früheren Jahren bediente man sich der Folter, jetzt bedient man sich der Presse. Das ist sicherlich ein Fortschritt. Aber es ist auch ein großes Übel, es schädigt und demoralisiert uns. Irgend jemand — war es Burke? — nannte den Journalismus den vierten Stand. Dies war ohne Zweifel seinerzeit richtig. Gegenwärtig ist aber der Journalismus tatsächlich der einzige Stand. Er hat die anderen drei völlig aufgefressen. Die weltlichen Lords sagen nichts, die geistlichen Lords haben nichts zu sagen und das Haus der Gemeinen hat auch nichts zu sagen und sagt es. Wir werden vom Journalismus beherrscht. In Amerika regiert der Präsident vier Jahre lang, und der Journalismus herrscht in alle Ewigkeit. Zum Glück hat der Journalismus in Amerika seine Autorität bis zum derbsten und rohesten Extrem getrieben. So hat er natürlich einen Geist der Empörung geweckt. Man amüsiert sich dort über den Journalismus oder wendet sich mit Ekel von ihm ab, je nach dem Temperament. Aber er ist nicht mehr die Macht, die er vordem war. Man nimmt ihn nicht mehr ernst. In England, wo sich der Journalismus, von wenigen wohlbekannten Fällen abgesehen, nicht zu solchen Exzessen der Roheit hat hinreißen lassen, bildet er noch einen wesentlichen Faktor, eine sehr beachtenswerte Macht. Die tyrannische Herrschaft, die der Journalismus sich über das Privatleben des einzelnen anmaßt, scheint mir eine ganz außerordentliche. Das Publikum ist eben von unersättlicher Neugierde erfüllt, alles zu wissen, außer dem, was wissenswert ist. Der Journalismus, der dies weiß, erfüllt in richtiger Geschäftskenntnis dieses Verlangen. In früheren Jahrhunderten nagelte man die Ohren von Journalisten an Pumpen. Das war sehr häßlich. In unserem Jahrhundert haben die Journalisten ihre eigenen Ohren an die Schlüssellöcher genagelt. Das ist

weit ärger. Und was die Sache noch ſchlimmer macht, die Journaliſten, die am meiſten Tadel verdienen, ſind keineswegs die unterhaltenden Zeitungsſchreiber, die für die ſogenannten „Geſellſchaftsblätter" ſchreiben. Den meiſten Schaden richten die ernſthaften, nachdenklichen, würdigen Journaliſten an, die heutzutage feierlich irgendein kleines nebenſächliches Ereignis aus dem Privatleben eines großen Staatsmannes, eines Mannes, der in politiſchen Fragen den Ton angibt, weil er eine politiſche Macht begründet hat, vor den Blick des Publikums zerren, das Publikum einladen, dieſes Ereignis zu beſprechen, ſich darüber ein Urteil anzumaßen, darüber eine Meinung abzugeben und zwar nicht bloß eine theoretiſche Meinung, ſondern vielmehr es auffordern, ſelbſt handelnd einzugreifen, dem Staatsmann in jeder Richtung Vorſchriften zu erteilen, ſeiner Partei, ſeinem Vaterlande vorzuſchreiben, kurz, ſich als lächerlich, kränkend und ſchädlich zu erweiſen. Von dem Privatleben eines Mannes oder einer Frau ſollte das Publikum nichts erfahren. Das geht das Publikum gar nichts an. In Frankreich macht man dieſe Dinge beſſer. Dort geſtattet man nicht, daß die Einzelheiten eines Eheſcheidungsprozeſſes zur Unterhaltung oder zur Kritik des Publikums veröffentlicht werden. Dort erfährt das Publikum nur, daß die Scheidung ausgeſprochen wurde, und zwar auf Verlangen des einen oder des anderen Teiles oder beider Ehegatten. In Frankreich zieht man dem Journaliſten Grenzen und gewährt dafür dem Künſtler faſt abſolute Freiheit. Hierzulande genießt der Journaliſt abſolute Freiheit, der Künſtler dagegen wird eingeſchränkt. Die öffentliche Meinung in England verſucht alſo den Schöpfer des in ſeiner Wirkung Schönen zu feſſeln, zu hindern, zu knechten und zwingt den Journaliſten, häßliche oder abſtoßende, empörende Dinge umſtändlich zu

erzählen, so daß wir tatsächlich die ernsthaftesten Journalisten von der Welt und die unanständigsten Zeitungen besitzen. Es ist nicht übertrieben, von einem Zwang zu sprechen. Es gibt möglicherweise einige Journalisten, denen das Publizieren des Scheußlichen wirklich Freude bereitet, oder die, arme Teufel, nach Skandalaffären ausspähen, denn diese bilden eine Art steter Grundlage für ein Einkommen. Aber es gibt gewiß andere Journalisten, Männer von Erziehung und Bildung, die nur mit wirklichem Widerwillen derartiges veröffentlichen, die das Unwürdige einer solchen Handlungsweise kennen und nur deshalb so handeln, weil die ungesunden Verhältnisse, unter denen ihr Beruf geübt wird, sie nötigt, die Wünsche des Publikums zu erfüllen, und zwar, um den Konkurrenzkampf mit den anderen Journalisten zu bestehen, in einer das rohe Gelüste des Volkes möglichst zufriedenstellenden Weise. Eine solche Stellung ist für jeden Menschen von Erziehung höchst erniedrigend, und ich zweifle nicht, daß die meisten dies bitter empfinden.

Aber lassen wir diese sehr schmutzige Seite des Gegenstandes nunmehr außer acht und kehren wir zu der Frage der öffentlichen Aufsicht über das Gebiet der Kunst zurück, das heißt der öffentlichen Meinung, die dem Künstler die Form vorschreibt, deren er sich bedienen, die Art und Weise wie und das Material, aus dem sein Werk hergestellt werden soll. Ich habe ausgeführt, daß in England diejenigen Künste sich am besten frei gemacht haben, an denen das Publikum keinen Anteil nimmt. Das Publikum nimmt aber an dem Drama Anteil, und da ein gewisser Fortschritt während der letzten zehn oder fünfzehn Jahre im Drama zu verzeichnen ist, so dürfte es nicht unwichtig sein, zu betonen, daß dieser Fortschritt nur wenigen individuellen Künstlern zu danken ist, die es abgelehnt haben, sich der Geschmacklosigkeit des

Volkes als Richtschnur anzubequemen und die Kunst nur als einen Gegenstand der Nachfrage und des Angebots zu betrachten. Mit seiner wundervollen und lebendigen Persönlichkeit, mit seinem wirklich farbenreichen Stil, mit seiner außerordentlichen Gabe, nicht nur der Nachahmung, sondern des Empfindens und geistigen Schaffens wäre Mr. Irving, hätte er sich bloß zum Ziele gesetzt, die Wünsche des Publikums zu befriedigen, imstande gewesen, die gemeinsten Stücke in der gemeinsten Manier in Szene zu setzen und damit so viel Erfolg und Geld zu verdienen, als er sich nur immer wünschen mochte. Dies aber war keineswegs sein Ziel. Sein Ziel war, zu seiner Vollendung als Künstler unter bestimmten Voraussetzungen und in bestimmten Kunstformen zu gelangen. Zuerst hat er sich an die wenigen gewandt: jetzt hat er die vielen erzogen. Er hat im Publikum sowohl Geschmack als Temperament erweckt. Das Publikum weiß seinen künstlerischen Erfolg außerordentlich zu schätzen. Ich frage mich gleichwohl oft verwundert, ob es den Leuten klar wird, daß dieser Erfolg lediglich der Tatsache zu danken ist, daß Irving nicht ihren Standpunkt einnahm, sondern seinen eigenen behauptet hat. Wäre ihr Niveau maßgebend gewesen, dann wäre aus dem Lyzeum-Theater eine Schaubude zweiten Ranges geworden, wie es gegenwärtig einige volkstümliche Theater in London sind. Ob die Leute das nun einsehen oder nicht, sicher ist, daß Geschmack und Temperament bis zu einem gewissen Grad im Publikum geweckt worden sind und daß das Publikum also imstande ist, solche Eigenschaften zu entfalten. Daraus erwächst das Problem: warum wird das Publikum nicht kultivierter? Die Fähigkeit ist vorhanden. Was hindert die Leute daran?

Was sie daran hindert, ich muß es wiederholen, ist ihr Wunsch, über den Künstler und über Kunstwerke autoritäre

Gewalt zu üben. Einzelne Theater, wie das Lyzeum- und das Haymarket-Theater, scheint das Publikum wirklich in der passenden Stimmung aufzusuchen. In beiden Theatern hat es individuelle Künstler gegeben, denen es gelungen ist, unter ihren Zuhörern — und jedes Londoner Theater hat seinen eigenen Kreis von Zuhörern — den Zustand der Seele wachzurufen, an den sich die Kunst wendet. Und was ist dies für ein Zustand? Es ist der Zustand der Empfänglichkeit. Das ist alles.

Wer sich einem Kunstwerk irgendwie mit der Absicht nähert, über das Werk und den Künstler Autorität zu üben, naht dem Werk in einem Geiste, der es ihm unmöglich macht, überhaupt irgendwelchen künstlerischen Eindruck von dem Werk zu gewinnen. *Das Kunstwerk soll den Betrachter meistern: nicht der Betrachter das Kunstwerk.* Der Betrachter soll empfänglich sein. Er soll die Geige sein, auf der der Meister spielen soll. Und je völliger er seine eigenen törichten Ansichten, seine eigenen albernen Vorurteile, seine lächerlichen Auschauungen über das, was die Kunst bedeuten oder nicht bedeuten sollte, zu unterdrücken vermag, desto eher wird er das Kunstwerk erfassen und würdigen können. Die Richtigkeit dieser Meinung liegt, insoweit es sich um das englische Durchschnittspublikum der Theater, Männlein und Weiblein, handelt, klar auf der Hand. Sie gilt aber nicht minder für die sogenannten „Gebildeten". Denn die Vorstellungen des Gebildeten über die Kunst sind natürlich aus der Vergangenheit geschöpft, während doch das neue Werk gerade dadurch schön ist, daß es ist, was die Kunst bisher niemals war; daran das Richtmaß der Vergangenheit zu legen, heißt, es mit einem Richtmaße messen, von dessen Verwerfung die wahre Vollendung der Kunst abhängt. Eine Natur, die, mit Hilfe der Phantasie und in ihrer Sphäre, neue und herrliche Eindrücke zu empfangen ver-

mag, iſt allein imſtande, ein Kunſtwerk zu ſchätzen. Und wie dies für das richtige Genießen der Bildhauerkunſt und der Malerei gilt, ſo gilt es noch mehr für das Genießen ſolcher Künſte, wie das Drama. Denn Gemälde und Statue ſtehen nicht im Kampf mit der Zeit. Die Zeitfolge iſt für ſie ohne Belang. Ihre Einheit kann in einem Augenblick erfaßt werden. In der Literatur jedoch iſt das alles anders. Ehe die Einheit der Wirkung erreicht wird, muß Zeit verfließen. Und ſo kann in dem erſten Akt eines Dramas irgend etwas vorgehen, deſſen wirkliche künſtleriſche Bedeutung dem Zuhörer erſt im dritten oder vierten Akt klar wird. Soll da der einfältige Kerl wütend werden und ſchimpfen, das Spiel ſtören und die Künſtler beläſtigen? Nein, der Biedermann ſoll ſchön ruhig daſitzen und die entzückenden Empfindungen der Überraſchung, der Neugier, der Spannung kennen lernen. Er ſoll nicht in das Theater gehen, um ſich in gemeiner Weiſe aufzuregen. Er ſoll in das Theater gehen, um eine künſtleriſche Empfindung zu durchleben. Er ſoll in das Theater gehen, um ein künſtleriſches Temperament ſich zu erwerben. Er iſt nicht der Richter des Kunſtwerkes. Er iſt lediglich Zuſchauer, dem man das Betrachten eines Werkes geſtattet, einer, der im Schauen eines erleſenen Werkes ſein ganzes Selbſt, das auf ihm laſtet, zu vergeſſen hat — das Selbſtgefühl ſeiner Unwiſſenheit, das Selbſtgefühl ſeiner Bildung. Dieſe Beſonderheit des Dramas iſt wohl noch kaum genugſam gewürdigt worden. Ich verſtehe ſehr wohl, daß unſer modernes Londoner Publikum, führte man ihm „Macbeth“ zum erſtenmal vor, gegen die Einführung der Hexen im erſten Akte mit ihren grotesken Redewendungen und ihren lächerlichen Worten zum großen Teil ſehr entſchieden Stellung nehmen würde. Doch wenn das Stück zu Ende iſt, begreift man, daß das Gelächter in „Macbeth“ nicht minder furchtbar iſt, als das

Gelächter des Wahnſinns in „Lear“, noch furchtbarer, als das Lachen des Jago in der Tragödie des Mohren. Kein Kunſtbetrachter bedarf der Stimmung der Empfänglichkeit mehr als der Zuſchauer eines Dramas. In dem Augenblick, wo er Autorität auszuüben verſucht, wird er der ausgeſprochene Feind der Kunſt und ſeiner ſelbſt. Die Kunſt kümmert ſich nicht darum. Er ſelbſt iſt es, der darunter leidet.

Um den Roman iſt es nicht anders beſtellt. Die Autorität des Volkes und das Anerkennen dieſer Volksautorität ſind verhängnisvoll. Thackerays „Esmond“ iſt ein wundervolles Kunſtwerk, weil der Dichter es nur zu ſeinem eigenen Vergnügen hinſchrieb. In ſeinen anderen Romanen, in „Pendennis“, „Philip“, zuweilen ſelbſt in „Vanity Fair“, ſcheint er ſich des Publikums allzu bewußt zu werden; er verdirbt ſeine Schöpfung dadurch, daß er ſich an die Sympathien des Publikums wendet oder ſich darüber direkt luſtig macht. Ein wahrer Künſtler nimmt von dem Publikum keinerlei Notiz. Das Publikum exiſtiert nicht für ihn. Er hat keine mohnbeſtreuten oder honigſüßen Kuchen, um das Ungetüm in Schlummer zu wiegen oder ſeine Begierde zu ſtillen. Das überläßt er den volkstümlichen Romanſchriftſtellern. Wir haben jetzt in England einen unvergleichlichen Romandichter, Herrn George Meredith. Es gibt in Frankreich feinere Künſtler, aber Frankreich hat keinen Dichter, deſſen Lebensanſchauung ſo breit, ſo mannigfaltig, ſo wahr im dichteriſchen Sinne wäre. Es gibt in Rußland Erzähler, die eine lebhaftere Empfindung für die Darſtellung des Leidens beſitzen. Merediths Domäne bleibt das philoſophiſche Element in der Dichtung. Seine Figuren leben nicht bloß, ſie führen ein geiſtiges Daſein. Man erblickt ſie von unendlich vielen Standpunkten aus. Sie wirken ſuggeſtiv. Seele lebt in ihnen, webt um ſie. Sie

geben Aufschlüsse und sind symbolisch. Und der, der sie gebildet hat, diese Gestalten mit ihrer wundervollen Beweglichkeit, hat sie zu seiner eigenen Freude geschaffen, er hat nie das Publikum gefragt, was es wünsche, ja sich nie darum bekümmert; er hat dem Publikum niemals gestattet, ihm Vorschriften zu erteilen oder ihn irgendwie zu beeinflussen; vielmehr hat er seine eigene Persönlichkeit immer mehr vertieft, sein eigenes individuelles Werk hervorgebracht. Zuerst gesellte sich niemand zu ihm. Das bekümmerte ihn nicht. Dann kamen die wenigen. Das hat ihn nicht verändert. Jetzt ist die Menge gekommen. Er ist der nämliche geblieben. Er ist ein unvergleichlicher Romanschriftsteller.

Mit den dekorativen Künsten steht es nicht anders. Das Publikum hielt mit wirklich pathetischer Zähigkeit an dem fest, was ich als die direkte Überlieferung der großen Ausstellungen der internationalen Gewöhnlichkeit betrachte, Überlieferungen, die in ihren Folgen schrecklich waren, daß die Häuser, in denen man lebte, wirklich nur für Blinde bewohnbar waren. Da begann man, schöne Dinge herzustellen, die Hand des Färbers lieferte herrliche Farben, herrliche Muster ersann der Geist des Künstlers, man wies auf den Nutzen dieser schönen Dinge, auf deren Wert und Bedeutung hin. Das Publikum war darüber sehr ungehalten. Es verlor seine gute Laune. Es redete Unsinn. Niemand kümmerte sich darum. Niemand erschien deshalb um ein Jota geringer, niemand beugte sich der Macht der öffentlichen Meinung. Und gegenwärtig ist es fast unmöglich, in ein modernes Haus zu treten, ohne einigen Spuren der Schätzung guten Geschmackes, des Wertes einer anmutigen Umgebung, einer Spur von Schönheit zu begegnen. Heutzutage sind die Wohnhäuser wirklich in der Regel ganz reizend. Man ist bis zu einem gewissen sehr hohen Grade kultiviert geworden. Allerdings muß

festgestellt werden, daß der außerordentliche Erfolg der Umwälzung in der herkömmlichen Ausschmückung des Heims, des Hausgerätes und dergleichen nicht der Mehrzahl des Publikums zu verdanken ist, das etwa in diesen Dingen einen so erlesenen Geschmack entwickelt hätte. Man dankt ihn vor allem dem Umstande, daß die Kunsthandwerker das Vergnügen, Schönes hervorzubringen, so hoch schätzten, die Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit, die sich in den bisherigen Wünschen des Publikums aussprach, so lebhaft empfanden, daß sie einfach das Publikum aushungerten. Es wäre gegenwärtig ganz unmöglich, einen Raum so auszustatten, wie man Räume noch vor wenigen Jahren auszustatten pflegte, ohne jedes Stück in einer Auktion gebrauchter Möbel aus irgendeiner Herberge dritten Ranges erstehen zu müssen. Sachen dieser Art werden eben nicht mehr hergestellt. Wie sehr sich die Leute auch dagegen stemmen, ihre Umgebung kann nicht mehr ganz ohne Anmut bleiben. Zu ihrem Heil hat ihre Anmaßung der Autorität in diesen Kunstzweigen nichts auszurichten vermocht.

Es leuchtet also ein, daß jede Art der Autorität in diesen Dingen vom Übel ist. Manchmal fragen die Leute, unter welcher Regierungsform ein Künstler am angemessensten lebe. Darauf gibt es nur eine Antwort. *Für den Künstler gibt es nur eine passende Regierungsform, nämlich gar keine Regierung.* Es ist lächerlich, über ihn und seine Kunst Autorität zu üben. Man hat behauptet, daß Künstler unter der Herrschaft des Despotismus erfreuliche Werke hervorgebracht haben. Das ist nicht ganz richtig. Die Künstler haben Despoten aufgesucht, keineswegs als Untertanen, um sich tyrannisieren zu lassen, sondern als wandernde Wundertäter, als blendende vagabundierende Persönlichkeiten, um gastlich aufgenommen und umschmei-

chelt zu werden und um die Ruhe des Schaffens zu gewinnen. Zugunsten des Despoten ist zu sagen, daß dieser vielleicht als ein einzelner Kultur besitzt, während diese dem Mob, als einem Ungeheuer, völlig fehlt. Ein Kaiser und König wird sich vielleicht bücken, um dem Maler den Pinsel aufzuheben, wenn sich aber die Demokratie bückt, tut sie es nur, um mit Kot zu werfen. Und doch braucht sich die Demokratie nicht so tief wie der Kaiser zu bücken. Sie braucht sich, wenn sie mit Kot werfen will, überhaupt nicht zu bücken. Doch es ist nicht notwendig, zwischen dem Monarchen und dem Pöbel zu unterscheiden. Jede Autorität ist in gleicher Weise ein Übel.

Es gibt eine dreifache Art des Despotismus. Den Despoten, der über den Leib tyrannische Herrschaft übt, den Despoten, der die Seele tyrannisiert, den Despoten, der Seele und Leib zugleich tyrannisch beherrscht. Den ersten nennt man den Fürsten. Den zweiten nennt man den Papst, den dritten nennt man das Volk. Der Fürst kann gebildet sein. Viele Fürsten waren es. Doch droht vom Fürsten Gefahr. Man denkt an Dante auf dem bitteren Fest in Verona, an Tasso in der Tollhauszelle Ferraras. Es ist für den Künstler besser, nicht in der Umgebung von Fürsten zu leben. Der Papst ist vielleicht gebildet. Viele Päpste besaßen Bildung, und zwar gerade die schlechten Päpste. Die schlechten Päpste liebten die Schönheit fast so leidenschaftlich, ja mit ebensoviel Leidenschaft, wie die guten Päpste das Denken haßten. Der Schlechtigkeit der Päpste verdankt die Menschheit vieles. Die guten Päpste haben an der Menschheit viel Böses verschuldet. Aber wenn auch der Vatikan zwar die Rhetorik seines Donnerns bewahrt, aber die Zuchtrute seiner Blitze verloren hat, so ist es für den Künstler doch besser, nicht bei Päpsten zu leben. Ein Papst war es, der zu einem Konklave der Kardinäle sich über Cellini

äußerte, daß das für alle geltende Geſetz, die über alle geübte Macht für ſeinesgleichen nicht paßten. Doch es war auch ein Papſt, der Cellini in das Gefängnis warf und ihn dort ſo lange verwahrte, bis er vor Wut in Wahnſinn ausbrach, unwirkliche Viſionen aus ſich heraus gebar und ſich in die goldene Sonne, die in ſein Zimmer ſchien, ſo ſehr verliebte, daß er den Plan zur Flucht faßte, von Turm zu Turm kroch, in der Dämmerung ſchwindlig aus der Höhe fiel und ſich verletzte. Er ward von einem Winzer mit Weinlaub bedeckt und in einem Karren zu einem Beſchützer der Künſte gebracht, der ſich ſeiner annahm. Von den Päpſten droht Gefahr. Was aber das Volk betrifft, was ſoll man von ihm und ſeiner Autorität ſagen? Vielleicht iſt über das Volk und ſeine Autorität ſchon genug geſprochen worden. Die Autorität des Volkes iſt etwas Blindes, Taubes, Häßliches, Groteskes, Tragiſches, Amüſantes, Ernſthaftes und Obſzönes. Es iſt für den Künſtler unmöglich, mit dem Volk zu leben. Jeder Deſpot beſticht. Das Volk beſticht und brutaliſiert. Wer hat es gelehrt, Autorität zu üben? Es war geſchaffen, zu leben, zu lauſchen, und zu lieben. Jemand hat ihm großes Unrecht zugefügt. Es hat ſich ſelbſt dadurch geſchädigt, daß es ſeine Untergebenen nachahmte. Es hat das Zepter des Fürſten an ſich geriſſen. Wie ſollte es imſtande ſein, es zu gebrauchen? Es hat die dreifache Tiara des Papſtes ergriffen. Wie ſollte es ihre Laſt tragen? Es gleicht einem Clown mit einem gebrochenen Herzen. Es gleicht dem Prieſter, deſſen Seele noch nicht geboren ward. Wer die Schönheit liebt, mag das Volk bemitleiden. Wenn es ſchon die Schönheit ſelbſt nicht liebt, ſo mag es doch mit ſich ſelbſt Mitleid hegen. Wer hat das Volk gelehrt, den Tyrannen zu ſpielen?

Es wäre noch vielerlei darüber zu ſagen. Man könnte ausführen, wie die Renaiſſance dadurch zu ihrer Größe ge-

langte, daß sie sich nicht bestrebte, ein soziales Problem zu lösen, daß sie sich um Dinge dieser Art überhaupt nicht bekümmerte, sondern das Individuum in Freiheit und Schönheit und Natürlichkeit sich entfalten ließ und so große und individuelle Menschen hervorbrachte. Man könnte auf Ludwig XIV. hinweisen, der den modernen Staat schuf und dadurch den Individualismus des Künstlers zertrümmerte, der den Dingen durch die Einförmigkeit ihrer Wiederholung den Reiz nahm, sie verächtlich machte durch ihre Gleichförmigkeit und in ganz Frankreich die feine Freiheit des Ausdrucks ertötete, die das Überlieferte zu neuer Schönheit umgeformt, neue Gebilde in Übereinstimmung mit der Antike geschaffen hatte. Aber die Vergangenheit ist ohne Bedeutung, die Gegenwart ist ohne Gewicht. Mit der Zukunft allein haben wir es zu tun. Was du warst, wärest du besser nie gewesen. Was du bist, solltest du nicht sein. Was du werden wirst, das ist der wahre Künstler.

Es wird natürlich gesagt werden, daß ein solcher Plan, wie er hier dargelegt ist, etwas völlig Unpraktisches ist und der menschlichen Natur widerspricht. Das ist völlig richtig. Er ist unpraktisch und widerspricht der menschlichen Natur. Und eben deshalb verdient er ausgeführt zu werden, eben deshalb schlägt man ihn vor. Denn was ist ein praktischer Plan? *Ein praktischer Plan ist ein solcher, der entweder bereits besteht, oder der unter den gegenwärtigen Verhältnissen ausgeführt werden könnte.* Aber gerade die gegenwärtigen Verhältnisse sind es, die man bekämpft; und jeder Plan, der sich den gegenwärtigen Verhältnissen anpaßt, ist falsch und töricht. Diese Verhältnisse werden abgeschafft werden, und das Wesen des Menschen wird sich verändern. Man weiß über die Natur des Menschen nur das eine mit Sicherheit, daß sie sich verändert. Veränderlichkeit ist die einzige Eigenschaft, die wir von ihr zu

behaupten vermögen. Irreführend sind die Systeme, die auf der Beständigkeit der menschlichen Natur sich aufbauen, nicht auf ihrem Wachstum und ihrer Entwicklung. Der Irrtum Ludwigs XIV. bestand darin, daß er meinte, die menschliche Natur bleibe stets die gleiche. Das Ergebnis dieses Irrtums war die französische Revolution. Es war ein wundervolles Ergebnis. Alle Ergebnisse aus Irrtümern der Regierungen sind ganz wundervoll.

Es ist auch zu beachten, daß der Individualismus nicht mit irgendwelchem matten Geschwätz über Pflichten an uns herantritt, das nichts anderes bedeutet, als daß man das tun soll, was die anderen wollen, weil sie es wollen; noch mit dem abscheulichen Geschwätz von Selbstaufopferung, diesem Überbleibsel der barbarischen Sitte der Selbstverstümmelung. Der Individualismus tritt an den Menschen überhaupt mit keinen Forderungen heran. Er entspringt in natürlicher und unvermeidlicher Weise aus dem Menschen selbst. Zu diesem Punkt strebt alle Entwicklung hin. Zu dieser Differenzierung wächst sich jeder Organismus aus. Er bedeutet die Vollendung, die in jeder Lebensform schlummert, zu der sich jede Lebensform hin entwickelt. So übt der Individualismus keinen Zwang auf den Menschen aus. Im Gegenteil, er sagt dem Menschen, er solle keinen Zwang auf sich ausüben lassen. Er versucht nicht, die Menschen zu zwingen, gut zu sein. Er weiß, daß die Menschen gut sind, wenn man sie nur in Frieden läßt. Der Mensch wird den Individualismus aus sich selbst heraus entwickeln. Der Mensch entwickelt schon jetzt den Individualismus in dieser Weise. Die Frage, ob der Individualismus etwas Praktisches ist, gleicht der Frage, ob die „Entwicklung" praktisch ist. Entwicklung ist das Gesetz des Lebens, und es gibt keine andere Entwicklung als zum Individualismus hin.

Wo sich diese Tendenz nicht ausdrückt, liegt immer künstlich aufgehaltenes Wachstum vor, Krankheit oder Tod.

Der Individualismus wird auch selbstlos und ungekünstelt sein. Es ist darauf hingewiesen worden, daß eins der Ergebnisse der außerordentlichen Tyrannei der Autorität sich darin zeige, daß die Worte aus ihrer natürlichen und einfachen Bedeutung völlig entstellt wurden und daß man sie dazu mißbraucht, das Gegenteil ihres natürlichen Sinnes zu besagen. Was in der Kunst für wahr gilt, bleibt auch für das Leben wahr. Man nennt jetzt einen Menschen, der sich nach seiner Neigung kleidet, gekünstelt. Aber wenn er das tut, so handelt er in völlig natürlicher Weise. Die Künstlichkeit liegt hier darin, daß man sich nach dem Geschmack seiner Mitmenschen kleidet, der vermutlich, da er ja der der Mehrzahl ist, sehr dumm sein wird. Oder man nennt den Menschen selbstisch, wenn er sein Leben auf eine Art führt, die ihm zur vollen Betätigung seiner eigenen Persönlichkeit am meisten geeignet dünkt; vorausgesetzt natürlich, daß die Selbstentwicklung wirklich das erste Ziel seines Lebens bildet. Aber jeder sollte sein Leben auf solche Weise einrichten. Die Selbstsucht besteht nicht darin, daß man sein Leben so lebt, wie man wünscht, sondern darin, daß man von anderen erwartet, daß sie so leben, wie man wünscht. Selbstlosigkeit heißt, andere in Frieden lassen und sich nicht in ihr Tun mengen. Die Selbstsucht ist immer bestrebt, um sich herum eine völlige Gleichheit des Typus hervorzurufen. Die Selbstlosigkeit erkennt das Reizvolle der unendlichen Mannigfaltigkeit der Typen an, nimmt sie hin, ist damit zufrieden, ja freut sich sogar darüber. Es ist keineswegs selbstsüchtig, auf seine Weise zu denken. Wer nicht auf seine Weise denkt, denkt überhaupt nicht. Es ist äußerst selbstsüchtig, von dem Mitmenschen zu verlangen, daß er in derselben Weise denke,

dieſelben Meinungen hege. Warum ſollte er das? Wenn er denken kann, wird er wahrſcheinlich verſchieden denken. Wenn er nicht denken kann, iſt es lächerlich, überhaupt von ihm Gedanken irgendwelcher Art zu verlangen. Eine rote Roſe iſt doch nicht ſelbſtſüchtig, weil ſie eine rote Roſe ſein will. Sie wäre ſchrecklich ſelbſtſüchtig, wenn ſie von allen anderen Blumen des Gartens verlangte, daß dieſe ſowohl rot als auch Roſen ſeien. Unter der Herrſchaft des Individualismus werden die Leute ganz natürlich und völlig ſelbſtlos ſein, ſie werden die Bedeutung der Worte kennen und dieſe in ihrem eigenen freien, herrlichen Daſein zur Betätigung bringen. Auch werden die Menſchen nicht länger Egoiſten ſein, wie jetzt. Denn ein Egoiſt iſt der, der Anſprüche an andere macht, und der Individualiſt wird gar nicht den Wunſch danach hegen. Es wird ihm kein Vergnügen bereiten. Wenn der Menſch einmal weiß, was Individualismus iſt, dann wird er auch wiſſen, was Mitgefühl iſt, und wird dieſes frei und ohne Zwang betätigen. Gegenwärtig beſitzt der Menſch noch kaum veredeltes Mitgefühl. Er empfindet bloß mit dem Leiden, und dieſe Form des Mitgefühls iſt keineswegs die höchſte. *Jedes Mitgefühl iſt etwas Schönes, aber die am wenigſten ſchöne Art iſt das Mitgefühl mit dem Leiden.* Es iſt mit Egoismus befleckt. Es trägt den Keim der Krankheit in ſich. Es liegt darin auch eine gewiſſe Angſt für die eigene Sicherheit. Wir fürchten, ſelbſt in den gleichen Zuſtand wie die Ausſätzigen oder der Blinde zu geraten; wir fürchten, daß dann niemand für uns ſorgen werde. Es hat auch eine ſeltſame Begrenztheit. Man ſollte mit der Fülle des Lebens Sympathie empfinden, nicht bloß mit ſeinen Schmerzen und Krankheiten, ſondern mit der Bejahung, Schönheit, Kraft, Geſundheit und Freiheit des Daſeins. Je weiter das Mitgefühl reicht, deſto ſchwerer iſt dies natürlich. Es verlangt

mehr Selbstlosigkeit. Jedermann vermag mit den Leiden eines Freundes Sympathie zu empfinden, aber es setzt ein erlesenes Wesen voraus — es setzt in der Tat das Wesen eines echten Individualisten voraus —, an dem Erfolg eines Freundes teilzunehmen. In dem modernen Ungestüm der Konkurrenz, in dem Kampf um den Platz im Leben findet sich natürlich solche Teilnahme selten, sie wird auch sehr durch das unsittliche, jetzt allgemein verbreitete Ideal der Gleichförmigkeit des Typus und durch die Anpassung an die Regel erstickt, ein Ideal, das jetzt vielleicht am schädlichsten in England wirkt.

Mitgefühl mit dem Leiden wird selbstverständlich immer bestehen. Es ist einer der primären Instinkte des Menschen. Die Tiere, die individuell sind, das heißt die höher organisierten Tiere, teilen diese Empfindung mit uns. Aber man muß hier daran erinnern, daß zwar das Mitgefühl mit der Freude die Summe der Lebensfreudigkeit in der Welt steigert, das Mitgefühl mit dem Leiden dagegen keineswegs die Fülle des Leidens wirklich verringert. Der Mensch kann dadurch das Übel wohl leichter ertragen, aber das Übel selbst bleibt. Das Mitgefühl mit den Opfern der Schwindsucht heilt die Schwindsucht nicht. Das ist Aufgabe der Wissenschaft. Und wenn einmal der Sozialismus das Problem der Armut und die Wissenschaft das Problem der Krankheit gelöst hat, dann werden dem Reich der Sentimentalen engere Grenzen gezogen sein, und das Mitgefühl der Menschen wird ein umfassendes, ein gesundes, natürliches sein. Der Mensch wird an der Betrachtung des freudigen Daseins der anderen selbst Freude finden.

Denn nur durch die Freude wird der Individualismus der Zukunft sich entfalten. *Christus hat keinen Versuch gemacht, die Gesellschaft neu aufzubauen; so ist es natürlich, daß der von ihm gepredigte In-*

dividualismus nur durch Leiden oder in der Einsamkeit sich verwirklichen ließ. Die Ideale, die wir Christus verdanken, sind die Ideale eines Menschen, der die Gesellschaft ganz aufgegeben hat oder der ihr völligen Widerstand entgegensetzt. Aber der Mensch ist von Natur aus ein geselliges Wesen. Selbst die Thebais wurde schließlich bevölkert. Und wenn auch der Mönch seine Persönlichkeit auslebt, ist es oft eine ärmliche Persönlichkeit, die er so auslebt. Andererseits hat die furchtbare Wahrheit, daß der Mensch durch das Leiden sich selbst verwirklichen könne, auf die Welt eine wunderbar bezaubernde Wirkung ausgeübt. Seichte Redner und seichte Denker schwätzen oft von den Tribünen und Kanzeln herab über die Genußsucht der Welt und jammern darüber. Aber in der Weltgeschichte ist nur selten ihr Ideal das der Freude und der Schönheit gewesen. Die Anbetung des Leidens hat in der Welt weit öfter geherrscht. Das Mittelalter mit seinen Heiligen und Märtyrern, mit seiner Vorliebe für die Selbstquälerei, seiner wilden Leidenschaft für die Selbstverwundung, seinem Losgehen mit Messern und seinen Geißelungen — das Mittelalter ist das wirkliche Christentum, der Christus des Mittelalters ist der wirkliche Christus. Als die Renaissance über der Welt aufdämmerte und die neuen Ideale von Lebensschönheit und Lebensfreudigkeit mit sich führte, verstanden die Menschen Christus nicht mehr. Selbst die Kunst zeigt uns das. Die Maler der Renaissance stellten Christus als ein Knäblein dar, das mit einem anderen Knaben in einem Palast oder einem Garten spielt oder im Arm der Mutter ruht und ihr oder einer Blume oder einem glänzenden Vogel zulächelt; oder sie malten ihn als vornehme, würdevolle Gestalt, die erhaben die Welt durchschreitet; oder als eine wundervolle Gestalt, die sich in einer Art Ekstase vom Tod zum Leben erhebt. Selbst wenn sie den gekreuzigten

Christus malen, bilden sie ihn als den herrlichen Gott, über den die bösen Menschen Leiden verhängt haben. Aber er beschäftigte die Menschen nicht sehr. Was diese entzückte, war die Darstellung der Männer und Frauen, die sie bewunderten, war, die Lieblichkeit dieser lieblichen Erde zu zeigen. Sie haben viele religiöse Gemälde gemalt, in der Tat viel zu viele, und die Einförmigkeit der Typen und Motive ermüdet; sie war für die Kunst nicht vorteilhaft. Sie war das Ergebnis der Autorität des Volkes in Sachen der Kunst und ist zu bedauern. Aber ihre Seele war nicht dabei. Raffael war ein großer Künstler, als er sein Bildnis des Papstes schuf. Als Maler seiner Madonnen und Christusknäblein ist er es durchaus nicht. Christus hatte der Renaissance keine Botschaft zu bringen, der Renaissance, die so wundervoll war, weil sie ein Ideal brachte, das von dem seinen völlig verschieden gewesen; um den wirklichen Christus zu finden, müssen wir uns der Kunst des Mittelalters zuwenden. Da erscheint er als der Verstümmelte und Gemarterte; als einer, der nicht mit lieblichem Gewande bekleidet ist, denn auch dies könnte Freude gewähren: er ist ein Bettler mit einer wundervollen Seele; er ist ein Aussätziger mit einer göttlichen Seele; er bedarf weder des Besitzes noch der Gesundheit; er ist ein Gott, der seine Vollkommenheit durch Leiden gewinnt.

Die Entwicklung des Menschen schreitet langsam vor. Die Ungerechtigkeit der Menschen ist groß. Es war notwendig, das Leiden als eine Form, sich selbst zu verwirklichen, hinzustellen. Selbst jetzt ist noch für manche Stätte der Welt die Botschaft Christi notwendig. Keiner, der im modernen Rußland lebt, könnte seine Vollkommenheit anders, als durch das Leiden gewinnen. Einige wenige russische Künstler haben sich in der Kunst zu verwirklichen gewußt, in Romanen, deren Charakter das mittelalterliche Gepräge be-

wahrt, denn die vorherrschende Note ist die Verwirklichung des Menschen durch das Leiden. Aber für die, welche keine Künstler sind und kein anderes Leben, als das äußerlich-tätige kennen, führt nur ein Tor zur Vollendung, das Leiden. Ein Russe, der unter dem gegenwärtigen russischen Regierungssystem glücklich zu leben vermag, glaubt entweder, der Mensch habe keine Seele oder es sei diese Seele der Entwicklung unwert. Der Nihilist, der jede Autorität verwirft, da er diese als Übel erkannt hat und der alles Leiden willkommen heißt, weil er dadurch seine Persönlichkeit verwirklicht, ist ein echter Christ. Für diesen bedeutet das christliche Ideal die Wahrheit.

Und doch bäumte sich Christus nicht wider die Autorität auf. Er ließ die Regierungshoheit des römischen Kaisertums gelten und zahlte Tribut. Er ertrug die Gewalt der jüdischen Kirche und widersetzte sich ihrer Gewaltsamkeit nicht durch irgendwelche eigene Gewaltsamkeit. Er hatte, wie ich früher sagte, keinen Plan, die Gesellschaft neu aufzubauen. Aber die moderne Welt besitzt solche Pläne. Sie schlägt vor, die Armut und das daraus erwachsende Leiden zu vernichten. Sie will des Leidens und der daraus fließenden Qualen Herr werden. Sie hat sich dem Sozialismus und der Wissenschaft als ihren Methoden anvertraut. Ihr Ziel ist ein Individualismus, der sich durch Freude ausdrückt. Dieser Individualismus wird weiter, an Fülle reicher, lieblicher sein, als irgendeine bisherige Form des Individualismus. Das Leiden ist nicht die letzte Stufe der Vollendung. Es ist nur ein vorläufiger Zustand und ein Protest. Es steht im Zusammenhange mit schlechten, ungesunden, ungerechten Verhältnissen. Wenn einmal die Schlechtigkeit, die Krankheit und die Ungerechtigkeit aus der Welt geschwunden sein werden, dann wird es fürder keinen Platz mehr finden. Es wird sein Werk vollbracht haben; es war ein be-

deutendes Werk, aber es ist bereits beinahe vorüber. Sein Reich verliert jeden Tag an Umfang.

Auch wird es niemand entbehren. Denn wonach der Mensch gestrebt hat, das ist in der Tat weder Leid noch Freude, sondern einfach das Leben. Der Mensch ist bestrebt, ein voll empfundenes, ganzes Leben zu führen. Wenn er dieses vermag, ohne wider die andern Zwang zu üben oder selbst Zwang zu erdulden, wenn ihm jede Art seiner Lebensbetätigung Freudigkeit erweckt, dann wird er gesunder, kräftiger, kultivierter werden, dann wird er mehr er selbst sein. In der Freude drückt sich die Natur aus, da stimmt sie bei. Der Glückliche lebt im Einklange mit sich und seiner Umgebung. Der neue Individualismus, in dessen Diensten der Sozialismus, ob er nun will oder nicht, arbeitet, wird vollkommene Harmonie sein. Er wird die Erfüllung dessen bringen, wonach die Griechen sich sehnten und was sie nicht zu erreichen vermochten, außer in Gedanken, weil sie Sklaven besaßen und diesen Nahrung gaben; er wird die Erfüllung dessen sein, wonach sich die Renaissance sehnte, was sie nur in der Kunst völlig zu verwirklichen vermochte, weil sie Sklaven hielt und diese Hungers sterben ließ. Er wird etwas Vollendetes sein, und durch ihn wird jeder Mensch zu seiner Vollendung gelangen. Der neue Individualismus ist das neue Griechentum.

Aus dem Gefängnis

Überſetzt von Emanuela Matti-Löwenkreuz

Der Fall des Wärters Martin: Grausamkeiten des Gefängnislebens

An den Herausgeber des „Daily Chronicle"

Mein Herr! Zu meinem großen Bedauern entnehme ich den Spalten Ihres Blattes, daß die Gefängniskommission den Wärter Martin vom Reading-Gefängnis entlassen hat, weil er einem kleinen hungrigen Kind ein wenig Zuckerbrot geschenkt hat. Ich sah die drei Kinder mit eigenen Augen am Montag vor meiner Entlassung. Sie waren eben verurteilt worden und standen in der Haupthalle, in ihrer Gefängniskleidung, in einer Reihe, hielten ihre Bettücher unter den Armen und warteten, bis man ihnen ihre Zellen anweisen würde. Ich kam gerade durch einen der Gänge auf dem Weg nach dem Empfangszimmer, wo ich einen Freund sprechen sollte. Es waren ganz kleine Kinder, das jüngste — das, dem der Wärter das Zuckerbrot gegeben hatte — war ein winziges, zartes Bürschchen, für das man sichtlich keine Kleidung aufgetrieben hatte, die klein genug gewesen wäre, um zu passen. Natürlich hatte ich viele Kinder im Gefängnis gesehen, während der zwei Jahre, da ich selbst mich in Haft befand. Besonders das Wandsworth-Gefängnis enthielt immer eine große Anzahl von Kindern. Aber das kleine Kind, das ich am 17., Montag nachmittags, in Reading sah, war das kleinste von allen. Ich brauchte nicht erst zu sagen, welch entsetzliche Pein es mir verursachte, diese Kinder in Reading zu sehen; kannte ich doch die Behandlung, die ihrer harrte! Die Grausamkeit, die man Tag und Nacht an Kindern in englischen Gefängnissen ausübt, würde kein Mensch für möglich halten, der nicht Zeuge davon gewesen ist, und die ganze Brutalität des Systems kennt.

Heutzutage verstehen die Leute nicht, was Grausamkeit ist. Sie sehen in ihr eine Art gräßlichen mittelalterlichen Trieb und bringen sie mit Männern in Verbindung, wie Ezzelin da Romano und anderen, denen das geflissentliche Verursachen von Schmerzen einen wahren Taumel der Wollust gewährte. Aber Menschen vom Schlage Ezzelins sind bloß ein abnormer Typus eines perversen Individualismus. Für gewöhnlich ist Grausamkeit einfach Dummheit. Sie entspringt einem gänzlichen Mangel an Phantasie. Heutzutage ist sie das Ergebnis stereotyper Systeme, unverrückbarer Verordnungen und der Dummheit. Überall wo Zentralisation ist, dort ist Dummheit. Was im modernen Leben unmenschlich ist, das ist Bureaukratismus.

Die Autorität ist ebenso verderblich für diejenigen, die sie ausüben, wie für die, an denen sie ausgeübt wird. Die Gefängnisbehörde und das von ihr durchgeführte System, bildet die Hauptquelle aller Grausamkeit, die einem Kind im Gefängnis widerfährt. Die Leute, die das System aufrecht erhalten, haben gewiß die besten Absichten. Und die, die es durchführen, sind ihren Absichten nach ebenfalls human. Die Verantwortung wird auf die disziplinarischen Verordnungen geschoben. Man nimmt an, daß, sobald etwas Vorschrift ist, es auch recht sein muß.

Die gegenwärtige Behandlung der Kinder ist entsetzlich — in erster Linie, weil sie von Leuten ausgeht, welche die besondere Psychologie der Natur eines Kindes nicht verstehen. Ein Kind versteht eine Strafe, die eine einzelne Person verhängt, wie etwa Vater, Mutter oder ein Vormund, und erduldet sie mit einer gewissen Ergebung. Was es nicht versteht, ist eine Strafe, die von der Gesellschaft verhängt wird. Es begreift nicht, was die Gesellschaft ist. Bei Erwachsenen ist natürlich das Gegenteil der Fall. Diejenigen von uns, die entweder im Gefängnis sind oder gewesen

ſind, können begreifen, und begreifen auch, was jene kollektive Kraft, die ſich Geſellſchaft nennt, bedeutet, und was man auch von ihrem Verfahren und ihren Anſprüchen halten mag, wir können es über uns bringen, ſie anzuerkennen. Eine Strafe, die eine einzelne Perſon über uns verhängt, iſt andererſeits eine Sache, die kein Erwachſener erträgt oder zu ertragen braucht. Wenn daher das Kind ſeinen Eltern von Leuten weggenommen wird, die es nie geſehen hat, und von denen es nichts weiß, wenn es ſich in einer einſamen, ungewohnten Zelle befindet, von fremden Geſichtern bedient, hin und her geſchickt und beſtraft von den Stellvertretern eines Syſtems, das es nicht verſtehen kann, ſo wird es ſofort die Beute des erſten und hauptſächlichſten Gefühls, welches das moderne Gefängnisleben wachruft — des Gefühls des Schreckens. Der Schrecken eines Kindes im Gefängnis iſt ganz grenzenlos. Ich erinnere mich, daß ich einmal in Reading, als ich im Begriff ſtand, meinen Spaziergang anzutreten, in der ſchwach erhellten Zelle, die gerade der meinigen gegenüber war, einen kleinen Jungen ſah. Zwei Wärter — es waren keine unfreundlichen Männer — ſprachen ihm ſcheinbar mit einiger Strenge zu oder gaben ihm vielleicht einen nützlichen Rat, wie er ſich betragen ſollte. Der eine befand ſich mit ihm in der Zelle, der andere ſtand draußen. Das Antlitz des Kindes war vor lauter Schreck weiß wie ein Tuch. In ſeinen Augen lag der Schrecken eines gehetzten Tieres. Am anderen Morgen hörte ich ihn zur Frühſtückszeit weinen und rufen, man möge ihn hinauslaſſen. Er rief nach ſeinen Eltern. Von Zeit zu Zeit konnte ich die tiefe Stimme des dienſthabenden Wärters hören, der ihn ermahnte, ſich ſtill zu verhalten. Und doch hatte man ihm nicht einmal das kleine Vergehen nachweiſen können, deſſen man ihn angeklagt hatte. Er war einfach in Unterſuchungshaft. Dies

erkannte ich daran, daß er seine eigenen Kleider trug, die ziemlich sauber aussahen. Doch trug er Gefängnissocken und -schuhe. Dies bewies, daß er ein sehr armer Junge war, dessen eigene Schuhe, wenn er überhaupt welche hatte, sich in einem schlechten Zustand befanden. Richter und Behörden, die in der Regel höchst unwissend sind, halten Kinder oft eine Woche lang in Untersuchungshaft, und erlassen ihnen dann vielleicht die Strafe, die sie hätten verhängen können. Das nennen sie „ein Kind nicht ins Gefängnis schicken". Natürlich ist dies eine ganz alberne Meinung von ihnen. Ob es bloß in Untersuchungshaft oder, nach dem Schuldspruch, im Gefängnis ist, das ist eine Spitzfindigkeit der sozialen Stellung, die ein kleines Kind nicht verstehen kann. Für ihn ist es das Gräßliche, überhaupt dort zu sein. In den Augen der Menschheit sollte es etwas Gräßliches sein, daß es überhaupt dort ist.

Jener Schreck, der das Kind ergreift und beherrscht, wie ja auch den Erwachsenen, wird natürlich durch das Einzellensystem unserer Gefängnisse auf eine Weise verschärft, die jeder Wiedergabe spottet. Jedes Kind muß dreiundzwanzig Stunden von vierundzwanzig in seiner Zelle verharren. Darin besteht das Furchtbare. Ein Kind in eine schwacherhellte Zelle dreiundzwanzig Stunden von vierundzwanzig einzusperren, beweist, wie grausam die Dummheit ist. Wenn eine einzelne Person, die Eltern oder der Vormund, solches mit einem Kinde täten, würden sie strenge bestraft. Die „Society for the Prevention of Cruelty to Children," würde die Sache sofort aufgreifen. Überall würde man jeden, der sich eine solche Grausamkeit hätte zuschulden kommen lassen, aufs tiefste verabscheuen. Seine Verurteilung würde zweifellos eine schwere Strafe zur Folge haben. Aber unsere heutige Gesellschaft tut weitaus Schlimmeres, und für das Kind ist es viel

ärger, von einer fremden, abstrakten Gewalt so behandelt zu werden, von deren Rechten es keine Kenntnis besitzt, als würde ihm diese Behandlung von seinem Vater oder seiner Mutter oder von irgend jemand zuteil, den es kennt. Die unmenschliche Behandlung eines Kindes bleibt immer unmenschlich, von wem sie auch ausgeht.

Aber die unmenschliche Behandlung der Gesellschaft ist um so schrecklicher für das Kind, weil es dagegen keine Berufung gibt. Die Eltern oder der Vormund können sich erweichen lassen und das Kind aus dem finsteren, einsamen Zimmer herauslassen, in welchem es eingesperrt ist. Aber ein Wärter kann das nicht. Die meisten Wärter haben Kinder sehr gern. Aber das System untersagt ihnen, dem Kinde Hilfe zu leisten. Tun sie es doch, wie der Wärter Martin, so werden sie entlassen.

Das zweite, woran ein Kind im Gefängnis leidet, ist der Hunger. Die Nahrung, die ihm verabreicht wird, besteht zum Frühstück um siebeneinhalb aus einem Stück Brot, das gewöhnlich schlecht gebacken ist, und einem Napf Wasser. Um 12 Uhr erhält es sein Mittagessen, das aus einem Napf grober Maisspeise besteht, und um fünfeinhalb erhält es ein Stück trockenes Brot und einen Napf Wasser zum Abendbrot. Handelt es sich um einen Mann von kräftiger Konstitution, so verursacht ihm diese Kost immer irgendwelche Krankheiten, hauptsächlich natürlich Durchfall mit den begleitenden Schwächeerscheinungen.

Tatsächlich werden in größeren Gefängnissen adstringierende Mittel von den Wärtern als etwas ganz Selbstverständliches regelmäßig verteilt. Handelt es sich um ein Kind, so vermag dieses gewöhnlich die Nahrung überhaupt nicht aufzunehmen. Jeder, der über Kinder einigermaßen Bescheid weiß, ist sich klar, wie leicht die Verdauung eines Kindes durch Weinen oder Angst oder irgendeine Seelen-

pein beeinträchtigt wird. Ein Kind, das den ganzen Tag und vielleicht die halbe Nacht allein in einer schwacherhellten Zelle geweint hat, das von allen Schrecken verfolgt wird, vermag einfach solch eine grobe, gräßliche Kost nicht aufzunehmen. Was das kleine Kind betrifft, dem der Wärter Martin das Zuckerbrot gab, so weinte es Dienstag morgen vor Hunger und konnte absolut das Brot und das Wasser nicht hinunterwürgen, das man ihm zum Frühstück brachte. Martin ging aus, nachdem er das Frühstück verteilt hatte, und kaufte lieber ein paar Stück Kuchenbrot für das Kind, als daß er es hätte verhungern lassen. Das war eine wunderschöne Handlung von ihm, und das Kind erkannte es als eine solche, und in seiner vollen Unkenntnis der Gefängnisstatuten erzählte es einem der Oberwärter, wie gut dieser Unterwärter zu ihm gewesen sei. Das Resultat war natürlich eine Anzeige und die Entlassung.

Ich kenne Martin außerordentlich gut, denn ich war die letzten sieben Wochen meiner Haft unter seiner Obhut. Als er in Reading angestellt wurde, erteilte man ihm die Aufsicht über den Gang C, in welchem ich mich befand und so sah ich ihn beständig. Es fiel mir auf, mit welcher besonderen Gutherzigkeit und Menschlichkeit er mit mir und den anderen Gefangenen sprach. — Gütige Worte gelten viel im Gefängnis, und ein freundliches „Guten Morgen" oder „Guten Abend" vermag einen so vergnügt zu machen, als man es in der Einzelhaft überhaupt sein kann. Er war immer sanft und rücksichtsvoll. Ich weiß zufällig von einem anderen Fall, in welchem er einem der Gefangenen viel Güte erwies, und ich habe kein Bedenken, ihn anzuführen. Eines der gräßlichsten Dinge im Gefängnis sind die unzureichenden sanitären Vorkehrungen. Es ist einem Häftling unter keinen Umständen gestattet, seine Zelle nach fünfeinhalb Uhr nachmittags zu verlassen. Wenn er daher an Durchfall

leidet, muß er ſich mit ſeiner Zelle begnügen, und die Nacht in einer höchſt ſchlechten und ungeſunden Luft zubringen. Einige Tage vor meiner Entlaſſung machte Martin mit einem der Oberwärter um einhalb acht die Runde und ſammelte das Fadenwerg und die Arbeitsgeräte der Gefangenen ein. Ein Mann, den man unlängſt erſt verurteilt und der infolge der Koſt, wie es gewöhnlich ſo iſt, an heftigem Durchfall litt, erſuchte den Hauptwärter um die Erlaubnis, den Spülnapf auszuleeren wegen der gräßlichen Verpeſtung der Zelle, und weil die Möglichkeit vorlag, daß er in der Nacht wieder erkrankte. Der Hauptwärter ſchlug es rundweg ab; es war gegen die Statuten. Dem Mann blieb für ſeine Perſon nichts anderes übrig, als in dieſer entſetzlichen Lage die Nacht zu verbringen. Aber um dieſen unglückſeligen Menſchen nicht in dieſer ekelhaften und abſcheulichen Lage zu laſſen, ſagte Martin, er würde den Spülnapf des Mannes ſelbſt ausleeren, und er tat es auch. Ein Wärter, der den Spülnapf des Häftlings ausleert, verſtößt ſelbſtverſtändlich gegen die Statuten, aber Martin tat dem Mann dieſen Akt der Gutherzigkeit aus der ſchlichten Menſchlichkeit ſeiner Natur heraus, und natürlich war ihm der Mann überaus dankbar.

Was die Kinder betrifft, ſo iſt in letzter Zeit viel über den verderblichen Einfluß des Gefängniſſes auf junge Kinder geſprochen und geſchrieben worden.

Was man da ſagt, beruht auf Wahrheit. Das Gefängnisleben verdirbt ein Kind in Grund und Boden. Aber der verderbliche Einfluß geht nicht von den Gefangenen aus.

Er geht vom ganzen Gefängnisſyſtem aus — vom Direktor, dem Hausgeiſtlichen, den Wärtern, der Einzelhaft, der Einſamkeit, der empörenden Koſt, den Statuten der Gefängnisbehörde, der Art der Diſziplin, wie man es nennt, von der ganzen Lebensweiſe. Jede Vorkehrung iſt ge-

troffen, um einem Kind ſogar den Anblick aller Gefangenen über ſechzehn Jahre zu entziehen. Die Kinder ſitzen in der Kapelle hinter einem Vorhang, man ſchickt ſie zum Spaziergang in einen ſchmalen, ſonnenloſen Hof, manchmal an einen Steinlagerplatz, manchmal in einen Hofraum hinter den Fabriken, damit ſie nur ja nicht die älteren Gefangenen beim Spaziergang zu ſehen bekommen. Und doch der einzige wirklich humane Einfluß im Gefängnis iſt der der Gefangenen. Ihr Frohſinn unter den entſetzlichſten Umſtänden, die Sympathie des einen für den anderen, ihre Demut, ihre Sanftmut, das freundliche Lächeln ihres Grußes, wenn ſie einander begegnen, die vollſtändige Ergebung, mit der ſie ſich in ihre Strafe fügen, alles das iſt ganz wundervoll, und ich ſelbſt habe manche gute Lehre von ihnen gelernt. Ich erlaube mir keinerlei Vorſchlag zu machen, daß die Kinder nicht hinter einem Vorhang in der Kapelle ſitzen, oder daß ſie ihren Spaziergang in einem Winkel des gemeinſamen Hofes machen ſollen. Ich betone nur, daß der ſchlechte Einfluß, unter dem die Kinder leiden, nicht von den Gefangenen ausgeht oder jemals ausgehen kann, ſondern allein und immer von dem Gefängnisſyſtem. Es gibt nicht einen einzigen Mann im Kerker von Reading, der nicht gerne die Strafe der drei Kinder auf ſich genommen hätte. Ich ſah ſie zum letztenmal an dem Dienstag, der ihrer Verurteilung folgte. Ich ging mit etwa zwölf andern Männern ſpazieren, als die drei Kinder unter Obhut eines Wärters vom feuchten traurigen Steinlagerplatz an uns vorbeikamen, wo ſie ihren Spaziergang gemacht hatten. Ich gewahrte das größte Erbarmen und Mitleid in den Augen meiner Gefährten, als ſie ſie anſahen. Im allgemeinen ſind Gefangene außerordentlich gütig und mitfühlend füreinander. Leid und die Gemeinſamkeit des Leides macht die Menſchen gütig, und Tag für Tag, als ich über den Hof trabte, fühlte

ich mit Freude und Troſt „den ſchweigenden rhythmiſchen Zauber menſchlicher Genoſſenſchaft“, wie es Carlyle irgendwo nennt, auf mich wirken. In dieſem, wie in allen anderen Fällen, ſind die Philanthropen und Leute ihres Schlages im Irrtum. Nicht die Gefangenen ſind reformbedürftig, die Gefängniſſe ſind es.

Selbſtverſtändlich ſollte kein Kind unter dem vierzehnten Lebensjahr überhaupt ins Gefängnis geſchickt werden. Es iſt das vernunftwidrig und hat wie viele Vernunftwidrigkeiten durchaus tragiſche Folgen. Wenn man ſie aber ins Gefängnis ſchicken will, ſollten ſie bei Tag in einer Werkſtatt oder in einem Schulzimmer mit einem Wärter ſein. Nachts ſollten ſie in einem allgemeinen Schlafraum unter der Aufſicht eines Nachtwärters ſchlafen. Man ſollte ihnen geſtatten, mindeſtens drei Stunden täglich ſich Bewegung zu machen. Die finſteren, ſchlechtgelüfteten, übelriechenden Gefängniszellen ſind gräßlich für ein Kind, wie ſie in der Tat für jeden gräßlich ſind. Man atmet im Gefängnis immer ſchlechte Luft.

Die Nahrung, die man den Kindern gibt, ſollte aus Tee, Butterbrot und Suppe beſtehen. Die Gefängnisſuppe iſt ſehr gut und zuträglich. Ein Beſchluß des Unterhauſes könnte die Behandlung der Kinder in einer halben Stunde regeln.

Ich hoffe, Sie werden Ihren Einfluß nach dieſer Richtung geltend machen. Die Art und Weiſe, wie die Kinder gegenwärtig behandelt werden, ſchlägt einfach der Menſchlichkeit und dem geſunden Menſchenverſtand ins Geſicht. Die Dummheit trägt daran ſchuld.

Erlauben Sie mir, Ihre Aufmerkſamkeit nun auf etwas anderes Schreckliches zu lenken, das in engliſchen Gefängniſſen, übrigens in allen Gefängniſſen auf der ganzen Welt, vorkommt, wo das Syſtem des Schweigens und der Einzel-

haft durchgeführt wird. Ich meine die große Anzahl derer, die im Gefängnis wahnsinnig oder schwachsinnig werden. In Verbrechergefängnissen ist dies natürlich ganz alltäglich, aber auch in gewöhnlichen Kerkern, wie jener, in welchem ich gefangen saß, trifft man dergleichen an.

Vor ungefähr drei Monaten fiel mir unter den Gefangenen, die mit mir auf dem Spaziergang waren, ein junger Mann auf, der mir blöde oder schwachsinnig erschien. Jedes Gefängnis hat natürlich seine schwachsinnigen Kunden, die immer wiederkehren und von denen man sagen könnte, daß sie ihr Leben im Gefängnis verbringen. Aber es fiel mir auf, daß dieser junge Mann schwachsinniger war, als es die Regel zu sein pflegt, wegen seines blöden Grinsens, seines trottelhaften Insichhineinlachens, und der eigentümlichen Unruhe seiner ewig zupfenden Hände. Allen anderen Gefangenen war sein seltsames Betragen aufgefallen. Von Zeit zu Zeit erschien er nicht beim Spaziergang, was mir bewies, daß man ihn zur Strafe in seiner Zelle zurückhielt.

Endlich entdeckte ich, daß er unter Beobachtung stand und Tag und Nacht von Wärtern bewacht wurde. Wenn er doch zum Spaziergang erschien, machte er immer einen hysterischen Eindruck und ging weinend oder lachend herum. In der Kapelle mußte er zwischen zwei Wärtern sitzen, die ihn die ganze Zeit sorgfältig beobachteten. Manchmal begrub er den Kopf in die Hände, was ein Verstoß gegen die Verordnungen der Kapelle war, und sein Kopf wurde sofort von einem Wärter in die Höhe gestoßen, damit er seine Blicke unablässig in der Richtung des Kommuniontisches hielte. Manchmal weinte er — ohne irgendeine Störung zu verursachen —, aber die Tränen rannen ihm über das Gesicht, und ein hysterisches Schluchzen würgte ihm die Kehle. Manchmal grinste er trottelhaft vor sich hin oder schnitt Fratzen. Mehr als einmal sandte man ihn aus der Kapelle

hinaus in seine Zelle zurück, und natürlich wurde er fortwährend gestraft. Da die Bank, in welcher ich in der Kapelle zu sitzen pflegte, gerade hinter der Bank war, an deren Ende dieser unglückliche Mann seinen Platz hatte, so war ich vollständig in der Lage, ihn zu beobachten. Ich sah ihn natürlich auch fortwährend beim Spaziergang, und ich sah, daß er dem Wahnsinn nahe war, und behandelt wurde, als ob er simuliere.

Am Samstag der letzten Woche war ich gegen ein Uhr in meiner Zelle beschäftigt, das Zinngeschirr, das ich zum Mittagessen benützt hatte, zu säubern und blank zu reiben. Plötzlich fuhr ich empor — das Gefängnisschweigen wurde durch das entsetzlichste, empörendste Schreien oder, besser gesagt, Heulen unterbrochen, denn anfangs dachte ich, ein Tier, ein Ochse oder eine Kuh würde von ungeschickter Hand vor den Gefängnismauern geschlachtet. Aber bald wußte ich, daß das Heulen von dem Erdgeschoß des Gefängnisses herrührte und daß irgendein bedauernswerter Mann gepeitscht wurde. Ich brauche nicht zu sagen, wie abscheulich und gräßlich mir das schien, und ich begann mich zu fragen, wer wohl in solch empörender Weise gestraft würde. Plötzlich dämmerte mir die Ahnung, daß man vielleicht diesen unglücklichen Wahnsinnigen peitsche. Meine persönlichen Gefühle in dieser Sache brauche ich nicht wiederzugeben, sie haben mit der Frage nichts zu schaffen.

Am nächsten Tag, Sonntag den 16., sah ich den armen Kerl beim Spaziergang; sein krankes, häßliches, elendes Gesicht war durch Tränen und Hysterie fast bis zur Unkenntlichkeit verschwollen. Er ging im Mittelring mit den Greisen, den Bettlern und den Lahmen, so daß ich ihn die ganze Zeit über beobachten konnte. Es war mein letzter Sonntag im Gefängnis, ein wirklich wundervoller Tag, der schönste Tag, den wir das ganze Jahr über gehabt hatten, und im schönen

Sonnenlicht ging die arme Kreatur — einſt nach Gottes Ebenbild geſchaffen, grinſte wie ein Affe und vollführte mit den Händen die phantaſtiſchſten Bewegungen, als ſpielten ſie in der Luft ein Inſtrument mit unſichtbaren Saiten, oder als ordneten und handhabten ſie die Spielmarken in irgendeinem merkwürdigen Spiel. Und die ganze Zeit rannen die hyſteriſchen Tränen, ohne die keiner von uns ihn je geſehen, in ſchmutzigen Bächlein über ſein weißes, verſchwollenes Geſicht. Die gräßliche und bedächtige Grazie ſeiner Gebärden verlieh ihm das Ausſehen eines Hanswurſtes. Er war eine leibhaftige Groteske. Die anderen Gefangenen beobachteten ihn alle, und nicht einer unter ihnen lächelte. Jeder wußte, was mit ihm geſchehen ſei, daß man ihn zum Wahnſinn trieb —, daß er bereits wahnſinnig war. Nach einer halben Stunde befahl ihm der Wärter hineinzugehen, und er wurde wahrſcheinlich beſtraft. Wenigſtens erſchien er Montags nicht beim Spaziergang, obwohl ich glaube, ihn in einem Winkel des Steinlagerplatzes erblickt zu haben, wo er unter Obhut eines Wärters auf und ab ſchritt.

Am Dienstag — meinem letzten Tag im Gefängnis — ſah ich ihn beim Spaziergang. Er war ärger als früher und wurde abermals hineingeſchickt. Seither weiß ich nichts von ihm, aber ich erfuhr durch einen der Gefangenen, der beim Spaziergang neben mir ging, daß er am Samstag Abend nach Berichterſtattung des Arztes auf Befehl der inſpizierenden Behörden vierundzwanzig Hiebe erhalten hatte. Das Geheul, das uns alle entſetzte, rührte von ihm her.

Dieſer Mann iſt zweifellos dem Wahnſinn nahe. Die Gefängnisärzte beſitzen keine Kenntnis von irgendwelchen Geiſteskrankheiten. Sie ſind im allgemeinen unwiſſende Menſchen. Die Pathologie des Geiſteslebens iſt ihnen unbekannt. Wenn ein Mann verrückt wird, behandeln ſie

ihn als Simulanten. Sie lassen ihn immer wieder bestrafen. Natürlich verschlimmert sich der Zustand des Mannes. Wenn man die gewöhnlichen Strafen erschöpft hat, berichtet der Arzt über den Fall an die Behörden. Das Ergebnis ist Prügelstrafe. Natürlich wird die Prügelstrafe nicht mittels einer neunschwänzigen Katze vollzogen. Es ist, wie man es nennt, ein Auspeitschen. Hierzu dient eine Rute, aber man kann sich vorstellen, welche Wirkung das auf den erbarmungswürdigen blödsinnigen Menschen ausübt.

Seine Nummer ist oder war A 2. 11. Es gelang mir auch seinen Namen zu erfahren. Er heißt Prince. Es sollte sofort etwas für ihn geschehen. Er ist Soldat, und wurde kriegsgerichtlich verurteilt. Das Urteil lautet auf sechs Monate. Drei stehen ihm noch bevor.

Darf ich Sie bitten, darauf einzuwirken, daß auch dieser Fall untersucht werde, und darauf zu sehen, daß dieser geisteskranke Gefangene nach Gebühr behandelt werde?

Der Bericht der Gerichtsärzte ist ganz wertlos. Man kann sich nicht darauf verlassen. Die Inspektionsärzte verstehen scheinbar den Unterschied zwischen Blödsinn und Geisteskrankheit nicht — zwischen der gänzlichen Ausschaltung einer Funktion oder eines Organes und den Krankheiten einer Funktion oder eines Organes. Dieser Mann A 2. 11 wird zweifellos imstande sein, seinen Namen anzugeben, die Natur seines Vergehens, den Tag des Monats, das Datum des Beginnes und des Ablaufes seiner Strafe, er wird jede gewöhnliche, einfache Frage beantworten; aber daß er geisteskrank ist, läßt sich nicht bezweifeln. Augenblicklich vollzieht sich ein gräßlicher Zweikampf zwischen ihm und dem Arzt. Der Arzt kämpft um seine Theorie. Der Mann kämpft um sein Leben. Ich wünschte sehnlichst, daß der Mann siege. Aber veranlassen Sie, daß der ganze Fall von Sachverständigen, die etwas von Geisteskrankheiten verstehen,

untersucht werde, auch von Menschen mit humaner Gesinnung, die noch ein wenig gesunden Menschenverstand und ein wenig Mitgefühl besitzen. Es ist nicht notwendig, daß man die Sentimentalen dazu heranzieht. Sie schaden immer. Sie gipfeln in ihrem Ausgangspunkt. Ihr Schluß ist, gleich ihrem Anfang, eine Emotion.

Der Fall ist ein besonderer Beweis, wie untrennbar die Grausamkeit einem albernen System anhaftet, denn der gegenwärtige Direktor von Reading ist ein Mann von vornehmem, humanem Charakter und wird von allen Gefangenen sehr geliebt und geachtet. Er wurde voriges Jahr im Juli angestellt, und obzwar er die Gefängnisstatuten nicht zu ändern vermag, änderte er den Geist, in welchem sie unter seinem Vorgänger ausgeführt wurden. Er ist sehr beliebt bei den Gefangenen und den Wärtern. Er hat tatsächlich die ganze Tonart des Gefängnislebens gehoben. Andererseits ist es natürlich nicht in seiner Macht, das System, was die Statuten betrifft, zu ändern. Ich zweifle nicht, daß er täglich vieles sieht, von dem er weiß, daß es ungerecht, dumm und grausam ist. Aber er hat gebundene Hände. Natürlich besitze ich keinerlei Kenntnis, was er vom Fall A 2. 11 tatsächlich hält, auch kenne ich natürlich ebensowenig seine Ansichten über unser gegenwärtiges System. Ich beurteile ihn bloß nach dem vollständigen Umschwung, den er im Gefängnis von Reading durchgeführt hat. Unter seinem Vorgänger wurde das System mit der größten Härte und Dummheit durchgeführt. —

Ich verbleibe, mein Herr, Ihr ergebener Diener

Oscar Wilde.

Frankreich, 27. Mai 1897.

Die Reform der Gefängnisse

An den Herausgeber des „Daily Chronicle“

Sehr geehrter Herr!

Ich erfahre, daß die Gesetzesvorlage des Ministers des Inneren über die Reform der Gefängnisse diese Woche zum ersten oder zweiten Male gelesen werden soll, und da Ihre Zeitung die einzige in England gewesen ist, welche ein wirkliches und lebhaftes Interesse an dieser wichtigen Frage genommen hat, so hoffe ich, daß Sie mir als einem, der das Leben in einem englischen Gefängnis aus langer persönlicher Erfahrung kennen gelernt hat, erlauben werden darzutun, welche Reformen in unserem gegenwärtigen törichten und barbarischen System dringend notwendig sind.

Aus einem Leitartikel, der in Ihren Spalten vor ungefähr einer Woche erschienen ist, ersehe ich, daß die wichtigste beantragte Reform eine Vermehrung der Inspektoren und der offiziellen Besucher ist, welche zu unseren englischen Gefängnissen Zutritt haben sollen.

Solch eine Reform ist gänzlich zwecklos. Der Grund dafür ist höchst einfach. Die Inspektoren und Friedensrichter, welche die Gefängnisse besuchen, kommen dorthin, um darauf zu sehen, daß die Gefängnisvorschriften ordnungsgemäß beobachtet werden. Sie kommen zu keinem anderen Zwecke, auch haben sie nicht irgendwelche Macht, selbst wenn sie den Wunsch hätten, eine einzige Bestimmung in den Vorschriften abzuändern. Kein Gefangener hat je die geringste Erleichterung, Aufmerksamkeit oder Fürsorge von irgendeinem der offiziellen Besucher erfahren. Die Besucher kommen nicht, um den Gefangenen zu helfen, sondern um darauf zu sehen, daß die Vorschriften ausgeführt werden. Ihre Aufgabe bei einem Besuch ist es, die Durch-

führung einer törichten und unmenschlichen Gesetzesvorschrift zu verbürgen. Und da sie eine Beschäftigung haben müssen, so verrichten sie ihre Aufgabe höchst gewissenhaft. Ein Gefangener, dem die geringste Vergünstigung gewährt worden ist, fürchtet die Ankunft der Inspektoren. Und an dem Tage jeder Gefängnisinspektion sind die Gefängnisbeamten den Gefangenen gegenüber sogar brutaler als sonst. Sie wollen vor allem die glänzende Disziplin zeigen, welche sie aufrecht erhalten.

Die nötigen Reformen sind sehr einfach. Sie betreffen die körperlichen und geistigen Bedürfnisse jedes unglücklichen Gefangenen.

Was die ersteren betrifft, so sind drei ständige und vom Gesetz vorgesehene Strafmittel in englischen Gefängnissen: 1. Hunger, 2. Schlaflosigkeit, 3. Krankheit.

Die den Gefangenen dargebotene Kost ist völlig unangemessen. Meistens ist sie geradezu widerwärtig. Stets ist sie unzureichend. Jeder Gefangene leidet Tag und Nacht unter Hunger. Eine gewisse Menge Nahrung wird peinlich genau nach Gramm jedem Gefangenen zugewogen. Sie reicht gerade aus, um, wenn auch nicht das Leben, so doch die Existenz aufrechtzuerhalten. Aber man wird stets gefoltert von der Qual und der Übelkeit des Hungers.

Die Folge der Ernährung, — welche in den meisten Fällen aus weichem Haferschleim, Talg und Wasser besteht — ist Krankheit in Form unaufhörlichen Durchfalls. Diese Krankheit, welche schließlich bei den meisten Gefangenen zur chronischen Krankheit wird, ist eine anerkannte Einrichtung in jedem Gefängnis. Im Gefängnis zu Wandsworth z. B., wo ich zwei Monate lang saß, bis ich ins Krankenhaus überführt werden mußte, wo ich zwei weitere Monate verblieb, machen die Wärter zweimal oder dreimal täglich die Runde mit stopfenden Medikamenten, die sie an die Gefangenen

als etwas ganz Natürliches austeilen. Es erübrigt sich, zu sagen, daß nach ungefähr einwöchiger Dauer solcher Behandlung die Medizin überhaupt keine Wirkung mehr hervorruft. Der elende Gefangene wird dann eine Beute der schwächendsten, niederdrückendsten und demütigendsten Krankheit, welche man sich denken kann: und wenn, was oft eintritt, er wegen Körperschwäche nicht die vorgeschriebenen Umdrehungen an der Kurbel oder der Mühle vollführt, wird er wegen Trägheit angezeigt und mit größter Strenge und Brutalität bestraft. Das ist noch nicht alles!

Nichts Schlimmeres gibt es als die sanitären Einrichtungen der englischen Gefängnisse. In früherer Zeit war jede Zelle mit einer Art Latrine versehen. Diese Latrinen sind jetzt beseitigt worden. Sie bestehen nicht mehr. Ein kleines Blechgefäß wird jedem Gefangenen dafür geliefert. Dreimal täglich darf ein Gefangener seine Notdurft verrichten. Aber zu den Klosetten des Gefängnisses hat er nur während der einen Stunde, wo er sich im Freien ergeht, Zutritt. Und nach fünf Uhr abends darf er seine Zelle unter keinem Vorwand und aus keinem Grunde verlassen. Ein unter Durchfall leidender Mensch wird infolgedessen in eine so ekelhafte Lage versetzt, daß es unnötig ist, ja sogar unziemlich wäre, dabei zu verweilen. Das Elend und die Qualen, welche Gefangene infolge der empörenden sanitären Einrichtungen durchzumachen haben, spotten jeder Beschreibung. Und die verdorbene Luft der Gefängniszellen, welche durch ein gänzlich unwirksames Lüftungssystem noch verschlechtert wird, ist so ekelhaft und ungesund, daß es bei Wärtern nicht selten ist, wenn sie des Morgens aus der frischen Luft kommen und jede Zelle öffnen und besichtigen, daß ihnen sehr übel wird. Ich habe das selbst bei mehr als drei Anlässen wahrgenommen, und verschiedene der Wärter haben es mir

gegenüber als eine der größten Abscheulichkeiten erwähnt, die ihr Beruf ihnen auferlegt.

Die den Gefangenen dargebotene Nahrung sollte angemessen und bekömmlich sein. Sie sollte nicht so beschaffen sein, daß sie unaufhörlichen Durchfall erzeugt, welcher zuerst eine Unpäßlichkeit, schließlich zu einer chronischen Krankheit wird.

Die sanitären Einrichtungen in englischen Gefängnissen müßten gänzlich abgeändert werden. Jeder Gefangene sollte zu den Klosetten so oft als nötig Zutritt haben und seine Notdurft ebenfalls so oft als nötig verrichten dürfen. Das gegenwärtige Lüftungssystem in jeder Zelle ist gänzlich zwecklos. Die Luft kommt durch enge Gitter und durch eine kleine Luftklappe in dem winzigen Gitterfenster, welches viel zu klein ist und zu schlecht eingerichtet, um eine zureichende Menge frischer Luft zuzuführen. Man darf aus seiner Zelle nur eine Stunde lang während der vierundzwanzig langen Stunden des Tages heraus, und so atmet man dreiundzwanzig Stunden hindurch die denkbar schlechteste Luft ein.

Was die Strafe der Schlaflosigkeit betrifft, so besteht sie nur in chinesischen und in englischen Gefängnissen. In China wird sie verhängt, indem man den Gefangenen in einen kleinen Käfig aus Bambusrohr steckt; in England vermittels des Lattenbettes. Der Zweck des Lattenbettes ist, Schlaflosigkeit zu verursachen. Es hat keinen anderen Zweck und erreicht ihn immer. Und selbst wenn einem später eine harte Matratze zugestanden wird, wie es im Laufe der Haft vorkommt, leidet man immer noch unter Schlaflosigkeit. Denn der Schlaf ist, wie alle gesunden Funktionen, eine Gewohnheit. Jeder Gefangene, der auf einem Lattenbett gelegen hat, leidet unter Schlaflosigkeit. Es ist eine empörende und törichte Strafe.

Was die geistigen Bedürfnisse anbetrifft, so wollen Sie mir erlauben, einiges darüber zu sagen.

Das gegenwärtige Gefängnissystem scheint es fast auf die Vernichtung und Zerstörung der geistigen Fähigkeiten abgesehen zu haben. Der Wahnsinn ist, wenn auch nicht sein direkter Zweck, so doch sein schließliches Ergebnis. Das ist eine verbürgte Tatsache. Die Ursachen dafür springen in die Augen. Der Bücher und allen menschlichen Verkehrs beraubt, jedem wohlwollenden und menschenfreundlichen Einflusse ferngehalten, zu ewigem Schweigen verdammt, aller Beziehungen mit der Außenwelt beraubt, wie ein unvernünftiges Tier behandelt, ja schlimmer als ein rohes Tier, kann der Unglückliche, der in einem englischen Gefängnis eingesperrt ist, kaum dem Wahnsinn entrinnen. Ich möchte bei diesen Greueln nicht verweilen; noch weniger irgendwelches vorübergehendes sentimentales Interesse an diesen Dingen erwecken. So will ich mit Ihrer Einwilligung lediglich dartun, was zu geschehen hätte.

Jeder Gefangene sollte eine angemessene Anzahl guter Bücher bekommen. Gegenwärtig darf jemand während der ersten drei Monate der Haft überhaupt keine Bücher erhalten, ausgenommen eine Bibel, ein Gebet- und ein Gesangbuch. Später wird einem ein Buch wöchentlich bewilligt. Das ist nicht nur unzureichend, sondern die Bücher, welche eine durchschnittliche Gefängnisbibliothek zusammensetzen, sind auch gänzlich nutzlos. Sie bestehen hauptsächlich in Büchern dritten Ranges, schlecht geschriebenen sogenannten Erbauungsbüchern, welche offenbar für Kinder abgefaßt und für Kinder wie für jeden anderen gänzlich ungeeignet sind. Gefangene sollten im Gegenteil zum Lesen angehalten werden und jedes gewünschte Buch erhalten; die Bücher sollten gut ausgewählt sein. Gegenwärtig wird die Auswahl der Bücher von dem Gefängniskaplan getroffen.

Unter dem gegenwärtigen System darf ein Gefangener nur viermal im Jahre seine Freunde sehen, und zwar jedesmal zwanzig Minuten lang. Das ist gänzlich verkehrt. Ein Gefangener sollte wenigstens einmal monatlich seine Freunde sehen dürfen, und zwar eine angemessene Zeit hindurch. Die gegenwärtig herrschende Art, einen Gefangenen seinen Freunden vorzuführen, müßte geändert werden. Unter dem gegenwärtigen System wird der Gefangene entweder in einen großen eisernen Käfig oder in einen großen hölzernen Kasten gesperrt, der mit einer kleinen mit einem Drahtgeflecht überspannten Öffnung versehen ist, durch welche er blicken darf. Seine Freunde werden in einem ähnlichen Käfig untergebracht, und zwar auf etwa drei oder vier Fuß Entfernung, zwei Wärter stehen dazwischen, um zuzuhören und, wenn sie wollen, der Unterhaltung ein Ende zu machen, oder sie zu unterbrechen, je nachdem. Ich schlage vor, daß ein Gefangener seine Verwandten oder Freunde in einem Zimmer sehen dürfte. Die gegenwärtigen Vorschriften darüber sind unsagbar empörend und beunruhigend. Ein Besuch seitens unserer Verwandten oder Freunde verstärkt für jeden Gefangenen nur die Demütigung und die geistige Pein. Viele Gefangene wollen, ehe sie sich solch einer Quälerei unterziehen, lieber ihre Freunde überhaupt nicht sehen. Und ich kann nicht sagen, daß mich das überrascht. Wenn man seinen Anwalt bei sich sieht, so sieht man ihn in einem mit einer Glastür versehenen Raume, auf deren anderer Seite der Wärter steht. Wenn jemand seine Frau und seine Kinder oder seine Verwandten und Freunde bei sich sieht, sollte man ihm dieselbe Vergünstigung gewähren. Gleich einem Affen in einem Käfig solchen Leuten gezeigt zu werden, die einem zugetan sind und an denen man hängt, ist eine unnötige und furchtbare Erniedrigung.

Jeder Gefangene sollte wenigstens einmal monatlich einen Brief schreiben und erhalten dürfen. Gegenwärtig darf man nur viermal im Jahre schreiben. Das ist ganz unzureichend. Eine der furchtbarsten Wirkungen des Gefängnislebens besteht darin, daß das Herz des Menschen zu Stein wird. Die Gefühle natürlicher Zuneigung müssen, wie alle anderen Gefühle, Nahrung erhalten. Sie sterben sonst leicht an Verkümmerung. Viermal im Jahre ein kurzer Brief ist nicht ausreichend, um die edleren und menschlicheren Affekte wach zu erhalten, durch welche schließlich die Natur für irgendwelche edlen und schönen Einflüsse empfänglich erhalten wird, die ein gescheitertes und zugrunde gerichtetes Leben heilen können.

Der Gepflogenheit, Gefangenbriefe zu verstümmeln und Streichungen daran vorzunehmen, sollte Einhalt getan werden. Gegenwärtig wird, wenn ein Gefangener in einem Briefe sich irgendwie über das Gefängnissystem beklagt, der betreffende Teil des Briefes mit einer Schere herausgeschnitten. Wenn er andererseits in einem Gespräch mit seinen Freunden durch das Gitter des Käfigs oder durch die Öffnung des hölzernen Kastens hindurch irgendwelche Beschwerde vorbringt, wird er von den Wärtern brutal behandelt und jede Woche zur Bestrafung angezeigt, bis seine nächste Besuchszeit heran ist, und bis dahin erwartet man dann, daß er nicht zwar Weisheit, wohl aber Verschmitztheit gelernt hat, und das lernt man immer. Das gehört mit zu dem wenigen, was man im Gefängnis lernt. Zum Unglück ist, in einigen Fällen wenigstens, das andere von größerer Wichtigkeit.

Wenn ich nun Ihre Geduld etwas länger in Anspruch nehmen darf, darf ich dann noch folgendes erwähnen? Sie regten in Ihrem Leitartikel an, daß kein Gefängniskaplan irgendwelche Fürsorge oder Beschäftigung außer-

halb des Gefängnisses selbst versehen dürfte. Aber das ist ein Moment von gar keiner Wichtigkeit. Die Gefängniskapläne sind gänzlich überflüssig. Sie sind zwar im ganzen wohlgesinnte, aber törichte, ja man könnte sagen einfältige Männer. Sie leisten keinem Gefangenen irgendwelche Dienste. Einmal in etwa sechs Wochen dreht sich ein Schlüssel in der Zellentür, und der Kaplan tritt ein. Man ist natürlich sehr aufmerksam. Er fragt einen dann, ob man die Bibel gelesen habe. Man antwortet „Ja" oder „Nein", je nachdem. Er zitiert dann einige Stellen, geht hinaus und schließt die Tür ab. Manchmal läßt er einen Traktat da.

Diejenigen Beamten, die keine Tätigkeit außerhalb des Gefängnisses verrichten oder irgendwelche Privatpraxis ausüben dürften, sind die Gefängnisärzte. Gegenwärtig haben die Gefängnisärzte gewöhnlich, wenn nicht immer, eine große Privatpraxis und versehen Ämter bei anderen Behörden. Die Folge davon ist, daß die Gesundheit der Gefangenen gänzlich vernachlässigt wird und die sanitären Verhältnisse des Gefängnisses dabei vollständig zu kurz kommen. Im ganzen betrachte ich seit meiner frühesten Jugend den Beruf des Arztes als den bei weitem menschenfreundlichsten im Gemeinwesen. Aber die Gefängnisärzte muß ich davon ausnehmen. Sie sind, soweit ich mit ihnen in Berührung gekommen bin und nach dem, was ich von ihnen im Krankenhaus und sonstwo gesehen habe, brutal in ihrer Art, roh von Gesinnung und gänzlich ohne Interesse für die Gesundheit der Gefangenen oder für ihr Wohlbefinden. Wenn den Gefängnisärzten die Privatpraxis untersagt würde, würden sie notgedrungen einiges Interesse an der Gesundheit und sanitären Lage der ihnen unterstellten Leute nehmen.

Ich habe nun versucht, in meinem Briefe einige der unserem englischen Gefängnissystem notwendigen Reformen

anzugeben. Sie ſind einfach, praktiſch und menſchenfreundlich. Sie ſind natürlich nur ein Anfang. Aber es iſt Zeit, daß ein Anfang gemacht wird, und dieſer kann nur durch einen ſtarken Druck der öffentlichen Meinung, der in Ihrer einflußreichen Zeitung formuliert und durch dieſelbe geſtützt wird, hervorgerufen werden.

Aber um auch nur dieſe Reformen wirkſam zu geſtalten, muß noch viel geſchehen. Und die erſte und vielleicht ſogar ſchwierigſte Aufgabe iſt es, die Gefängnisdirektoren zur Menſchlichkeit, die Wärter zur Ziviliſation und die Kapläne zum Chriſtentum zu erziehen.

Ergebenſt

Der Verfaſſer der „Ballade aus dem Zuchthaus von Reading."

23. März.

Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend

Die erste Pflicht im Leben ist, so künstlich wie möglich zu sein. Die zweite Pflicht hat bisher noch niemand entdeckt.

*

Schlechtigkeit ist eine von guten Menschen erfundene Fabel, die die merkwürdige Anziehungskraft der andern erklären soll.

*

Wären die Armen nur nicht so häßlich, dann wäre das Problem der Armut leicht gelöst.

*

Wer einen Unterschied zwischen Leib und Seele macht, besitzt keines von beiden.

*

Eine wirklich tadellose Knopflochblume ist das einzige, was Kunst und Natur verbindet.

*

Religionen sterben, wenn ihre Wahrheit erwiesen ist. Die Wissenschaft ist das Archiv toter Religionen.

*

Wohlerzogene widersprechen anderen. Weise widersprechen sich.

*

Was tatsächlich geschieht, ist nie von Belang.

*

Langeweile ist der mündig gewordene Ernst.

*

Bei allen unwichtigen Fragen ist der Stil, nicht die Ehrlichkeit, das Wesentliche. Bei allen wichtigen Fragen ist der Stil, nicht die Ehrlichkeit, das Wesentliche.

*

Wer die Wahrheit spricht, wird sicher früher oder später ertappt.

*

Vergnügen ist das einzige, wofür man leben sollte. Nichts macht so alt wie das Glück.

*

Nur wer seine Rechnungen nicht bezahlt, darf hoffen, im Gedächtnis der Kaufleute weiter zu leben.

*

Kein Verbrechen ist gemein, aber jede Gemeinheit ist ein Verbrechen. Gemeinheit geht immer von anderen aus.

*

Nur die Seichten kennen sich gründlich.

*

Zeit ist Geldverschwendung.

*

Man sollte immer ein wenig unwahrscheinlich sein.

*

Alle guten Vorsätze haben etwas Verhängnisvolles. Sie werden beständig zu früh gefaßt.

*

Auf eine einzige Art läßt sich gut machen, daß man bisweilen etwas zu viel Gewicht auf Kleidung legt: man muß stets das allergrößte Gewicht auf Kultur legen.

*

Frühreif sein heißt vollkommen sein.

*

Jedes Vorurteil über die Frage, was gut oder ſchlecht am Benehmen iſt, zeigt geiſtige Zurückgebliebenheit.

*

Ehrgeiz iſt die letzte Zuflucht des Mißerfolges.

*

Eine Wahrheit iſt nicht mehr wahr, wenn ſie mehr als einer glaubt.

*

Im Examen ſtellen Toren Fragen, auf die Weiſe nicht antworten können.

*

Die griechiſche Kleidung war weſentlich unkünſtleriſch. Einzig der Körper ſoll den Körper offenbaren.

*

Man ſoll entweder ein Kunſtwerk ſein oder ein Kunſtwerk tragen.

*

Nur die oberflächlichen Eigenſchaften dauern. Des Menſchen tieferes Weſen iſt bald entlarvt.

*

Der Fleiß iſt die Wurzel aller Häßlichkeit.

*

Die Zeiten leben in der Geſchichte durch ihre Anachronismen.

*

Nur die Götter koſten den Tod. Apollo iſt nicht mehr, aber Hyazinth, den er der Sage nach erſchlagen hat, lebt weiter. Nero und Narziß ſind immer um uns.

*

Greiſe glauben alles; Männer bezweifeln alles; Junge wiſſen alles.

*

Die Vorausſetzung zur Vollendung iſt Trägheit, das Ziel der Vollendung iſt Jugend.

*

Nur den Meiſtern des Stils gelingt es, dunkel zu ſein.

*

Es liegt etwas Tragiſches darin, daß es gegenwärtig in England eine ungeheuere Anzahl junger Männer gibt, die mit vollendeter Phyſiognomie ins Leben hinaustreten und ſchließlich einen nützlichen Beruf ergreifen.

*

Eigenliebe iſt der Beginn eines lebenslänglichen Romans.

*

Es iſt wichtig, geſchäftliche Verbindlichkeiten nicht einzuhalten, will man ſich den Sinn für die Schönheit des Lebens bewahren.

*

Ein Mann, der beharrlich ledig bleibt, macht ſich zu einer fortwährenden öffentlichen Verſuchung.

*

Vermeide Gründe jeglicher Art. Sie ſind immer gewöhnlich, oft überzeugend.

*

Verwandte ſind einfach eine langweilige Sippe, die nicht die geringſte Ahnung haben, wie man leben und nicht das ſchwächſte Gefühl, wann man ſterben ſoll.

*

Beginnt ein Mann erſt ſeine häuslichen Pflichten zu vernachläſſigen, ſo wird er läſtig weibiſch.

*

Es iſt abgeſchmackt, ein hochnotpeinliches Richtmaß anzulegen, was man leſen ſollte und was nicht. Mehr als die Hälfte der modernen Kultur hängt von dem ab, was man nicht leſen ſollte.

*

Unwiſſenheit gleicht einer zarten fremdländiſchen Frucht; berühre ſie, und ihr Hauch iſt dahin.

*

Bei Fragen von einſchneidender Bedeutung iſt der Stil, nicht die Ehrlichkeit ausſchlaggebend.

*

Drei Adreſſen flößen immer Vertrauen ein; ſogar den Krämern.

*

Die beiden ſchwachen Seiten unſeres Zeitalters ſind ſeine Grundſatzloſigkeit und ſeine Phyſiognomieloſigkeit.

*

Frauen beſitzen einen wunderbaren Inſtinkt. Alles entdecken ſie, nur das Nächſtliegende nicht.

*

Das Unerwartete zu erwarten, verrät einen durchaus modernen Geiſt.

*

Bei einer ſehr bezaubernden Frau iſt das Geſchlecht eine Herausforderung, keine Verteidigung.

*

Fragen ſind nie indiskret. Antworten bisweilen.

*

Die Londoner Saiſon ſteht ganz unter dem Zeichen Hymens: entweder man geht auf die Männerjagd, oder verſteckt ſich vor ihnen.

*

Sittlichkeit iſt lediglich die Haltung, die man gegenüber unſympathiſchen Menſchen einnimmt.

*

Selbſtaufopferung ſollte polizeilich verboten ſein. Sie wirkt ſo demoraliſierend auf die Menſchen, für die man ſich aufopfert.

Inhalt

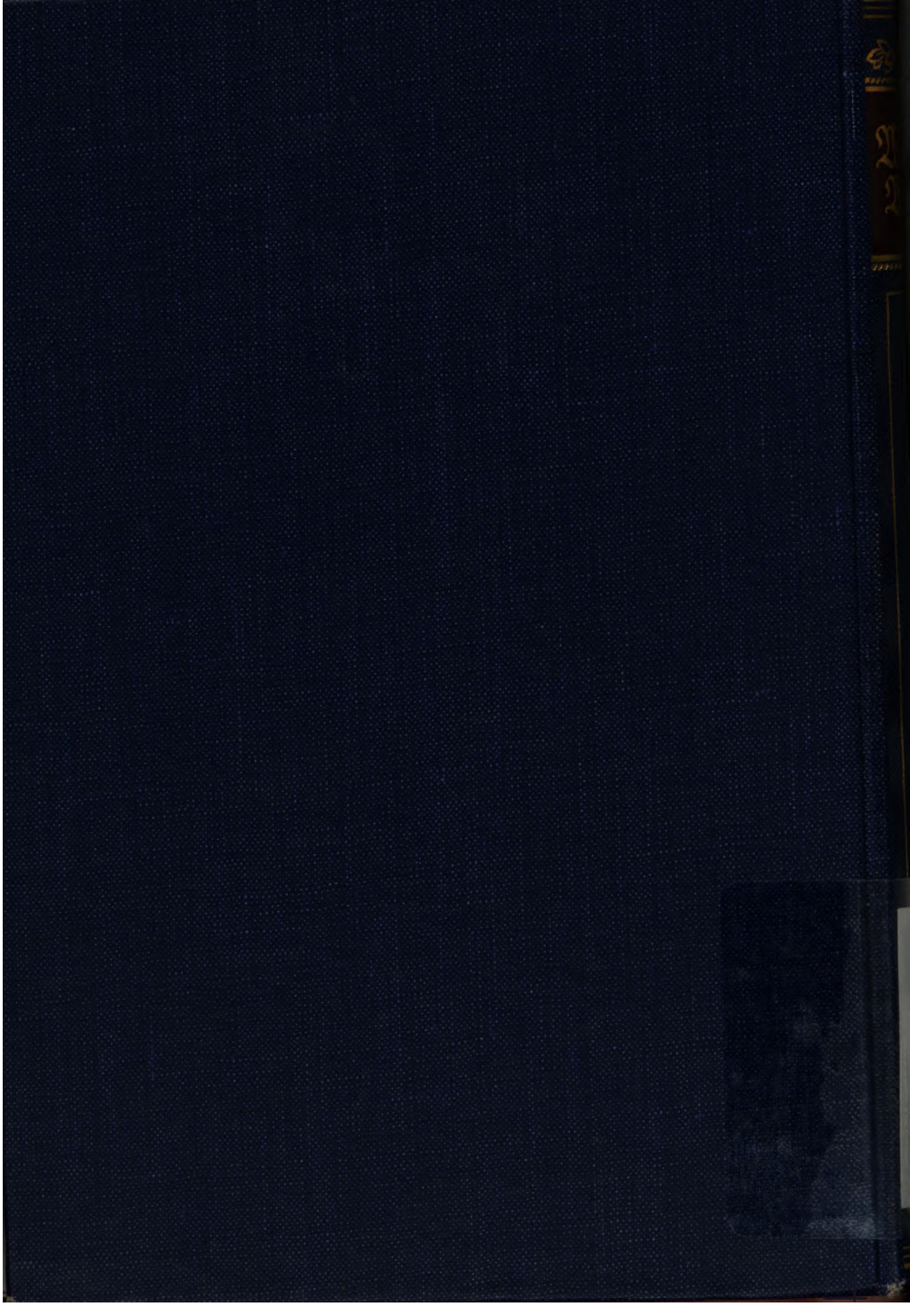
Vorträge über Kunst 5
Die englische Kunstrenaissance 7
Die Ausstattung des Hauses 43
Die Kunst und der Handwerker 54
Eine Vorlesung für Studierende der Kunst 73

Stickerei und Spitzenkunst 85

Ziele 103
Der Kritiker als Künstler. Erster Teil 105
" " " " Zweiter Teil 152
Der Verfall der Lüge 207
Feder, Pinsel und Gift 255
Die Wahrheit der Masken 284

Die Seele des Menschen unter dem Sozialismus 321

Aus dem Gefängnis 375
Der Fall des Wärters Martin: Grausamkeiten des Gefängnislebens 377
Die Reform der Gefängnisse 391

Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend 401

Globushaus-Druckerei Berlin